

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Katedra Estetiky



Diplomová práce

Martina Kaisrová:

Koncepce umění Georgese Bataille

Georges Bataille's Conception of Art

roku 2011

vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D. za veškeré poskytnuté konzultace, povzbuzení při práci, ochotu a vstřícnost.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 11.1.2011

podpis

Abstrakt v češtině

Cílem této práce je reflektovat **estetické názory Georgese Bataille** přítomné v různých textech a načrtnout jeho konzistentní **koncepci umění**. Skrze fascinaci krutostí a zlem obrací Bataille svou pozornost k hmotě a v článcích z revue *Documents* popisuje přitažlivost nízkých forem díky jejich blízkosti samotné hranici **beztvarosti**. Za tou totiž leží oblast rozumem nepoznatelného, které svou nedostupností člověka láká. Sféra přesahu se nachází nejen za hranicemi rozumového pojmu, ale také za hranicemi lidského života, tj. narození a smrti. V organizované společnosti je tato sféra obestřena zákazy a tabu, které ji chrání od ničivých sil **chaosu**, projevujícího se řáděním smrti či sexuálními vášněmi, krutostí a zlem. **Touha** člověka nahlédnout do této oblasti vyplývá z nostalgie po ztracené bezprostřednosti, ze které se jako individuální bytost oddělil, když přestal být zvířetem. Zvíře nezná zákazu a ve starších společnostech symbolizovalo posvátný svět bohů. Žije v přítomném okamžiku, jehož ztracenou intimitu nám odpradávná zprostředkovává náboženství při rituálním překročení zákazu (v usmrcení oběti) nebo **umění** pomocí **fikce** (v modu „jako-by“) či destrukcí akademické formy. Jak je vysvětleno ve spisech *Lascaux* a *Literature et le Mal*, takové momenty vždy doprovází intenzivní emoce, jako je úzkost a strach plynoucí ze smrti, z neznámého, z chaosu vymykajícího se běžným konvencím. **Umění** je pro Bataille, stejně jako hra, protikladným principem k praktickému světu práce, společenské organizaci a morálce. Nepodléhá žádnému pravidlu, je říší svobody. V jeho sféře mohou vznikat nové formy, nové rozumové pojmy.

Abstrakt in English

The aim of the study is to show **Bataille's esthetic** thoughts, dispersed in several Bataille's works, as a consistent **theory of art**. Through his fascination for cruel and evil, Bataille turns his interest to the matter and in revue called **Documents** he describes the appeal of low forms due to their proximity to **formlessness**. Beyond this frontier there is a sphere of "not-knowing", where the logical reason can not impenetrate. This sphere of excess is not only out of logical concept, but also out of our life, i. e. before our birth and after our death. In an organized society this sphere is forbidden. The tabu that guards it protects us from the destructive forces of **chaos** which could appear through the death rage, violent sexual passions, cruelty and evil. Human **desire** to see what is in this sphere comes from his nostalgia for a naturalness which had been lost when we changed from animals into human beings. The animal does not obey any rule and in ancient societies it used to represent the divinity. The lost intimacy of present instant, as explained in **Lascaux** or **Literature et le Mal**, is mediated to us through religious transgression of law (sacrifice) or as **fiction in art** (transgression in modus "a like") or through destruction of academic forms. Such moments are always accompanied by strong emotions like fear or anxiety caused by representation of death, strangeness, chaos and evil. For Bataille the **meaning of art**, as well as the meaning of game, is the opposite of practical utilitarianism, social organization and morality. It's free of any rules and represents an empire of freedom. Thus, in art new forms and new concepts can be created.

Obsah

1. Úvod	7
2. K osobnosti G. Bataille – stručná intelektuální biografie	9
3. (Anti)Surrealistické období – Documents	15
4. Přesah možného – umění, posvátno a zlo	29
5. Zrod umění, člověka a moderní společnosti	51
6. Závěr	66
7. Seznam použité literatury	71
8. Seznam vyobrazení	73

1. Úvod

Cílem této práce je představit koncepci umění Georgese Bataille. Ta se nám nenabízí ve formě konzistentní systematické práce, ale prosvítá na pozadí jednotlivých textů: článků, esejí i románů. Budeme-li se na tyto střípky dívat chronologicky, uvidíme, že s postupem času toto prosvítání nabývá na intenzitě a ony, ač původně zdánlivě nesmyslné a nesouvislé, se začínají skládat jako mozaika a odkrývat své poselství. Jeden francouzský teoretik¹ o Bataillově díle napsal, že má charakter vyznání – postupného přiznávání a odhalování podstaty sdělení. Přesně to platí i pro jeho názory na umění. Kráse se Bataille věnuje jen okrajově a sekundárně. V umění však vidí jednu z antropologických konstant lidstva.

Vše se v této teorii odehrává na pozadí všudypřítomné reflexe dobra a zla, chaosu a řádu. Dobro je tu klíčem ke zlu a zlo je nutnou podmínkou lidské existence. Ať v románech či obrazových přílohách revue *Documents*, *Acéphale*, *Larmes d'Eros* a jiných, Bataillova představivost před nás promítá série krutých a doslova hnusných obrazů s jediným cílem: rozervání a překročení hranic, nastolení nejvyšší intenzity touhy. Skrze zkázu a destrukci, ruiny vůle i rozumu, se zde jeví krutá vláda chaosu za obzorem lidské bytosti i temné stránky člověka jako odvrácená strana měsíce. Bestialita, krutost a nekontrolovatelné běsnění jako podmínka znovunastolení řádu. Nejednou se čtenáři vybaví před očima Oidipus jako znamení věčné tragédie. A to vše jakoby promítnuto kamerou, ale bez zvuku. Slova jsou totiž, jak píše Bataille, podle čínského přísloví „jen výpověď o větru, nikoliv vítr sám“². Oko, které vidí, nepotřebuje svazující koncept. Je jako okno pootevřené do sféry přesahující náš rozum – do sféry smrti, absolutního ticha, ničeho.

Umění v tomto rozvržení zaujímá fundamentální postavení. Tak trochu jako strážce i

1 Jean-Louis Baudry : Bataille ou le temps récusé, *Revue des Sciences Humaines* 1987-2 (206), s.: 9-41

2 Bataille, G.: *Vnitřní zkušenost. Metoda meditace*, Praha 2003, s. 27

převozník na břehu řeky Styx. Má schopnost proniknout hranicí našeho možného světa do sféry nemožného. Oprošťuje od každodenní rutiny, odvážným otevírá cestu k hledání nových tvarů a ostatní povznáší nad racionální svět chladného kalkulu a zisku. Má funkci utěšitele i kněze, vojevůdce i revolučního praporu. V této práci bych postupně chtěla předvést střípky Bataillovy koncepce umění tak, jak se postupně chronologicky jeví, skládají do zřetelných linií a později i konstrukcí, tak, jak odráží intelektuální vývoj autora.

2. K osobnosti G. Bataille – stručná intelektuální biografie

Georges Bataille (1897–1962) patří k autorům, kteří svým životním příběhem současně budí pohoršení i přitahují pozornost. Ostatně stejné to je i s jeho dílem. Teze, že to, co je vizuálně i morálně odporné, člověka svádí, se později ukáže i jako jeden z opěrných pilířů jeho filosofické i estetické koncepce.

Většina teoretických pojednání o jeho životě neopomene zmínit, že byl synem nemocného slepého syfilitika upoutaného na lůžko, s vyhaslými očima otevřenýma dokořán. Sám Bataille se k motivu slepého otce na různých místech vrací. Píše o tom, jak otcem pohrdal, jak jím byl znechucen³, ale zároveň i fascinován. Bataillova matka podle dochované korespondence i autobiografických poznámek v románech⁴ zřejmě také nebyla zcela spořádaná žena a to, co bývá obvykle před zraky dětí skrýváno, se u nich doma nijak netajilo. Vše, co bychom dnes označili za tabu dospělých, tak pravděpodobně viděl Georges Bataille od mládí zcela zblízka. Odesl si z té doby intenzivní zkušenost hnusu spojeného s nemocným otcem, i neskrývaného erotismu v podání jeho matky, zkušenost veškeré společensky odsuzované neřesti a špíny. Byl proto vzdálen jakékoliv konvenční morálce. Sám později trávil mnoho času ve vykřičených domech, nočních barech a kavárnách té nejnižší třídy.⁵

Měl také příležitost zažít a vidět válku, veškerou bídu a krutost, kterou s sebou nese. Strávil jeden rok v semináři Saint-Flour, kam se rozhodl vstoupit dobrovolně po krátké mobilizaci v armádě roku 1916, a přesto, že ani jeden z jeho rodičů nebyl věřící. Měl zde

3 „Co mě stále ubíjí: vidět v minulosti mnohokrát srát mého otce.“ in *Le Petit in Oeuvres complètes III*, Galimard, Paris 1971, s.60

4 Například v *Le Petit* (1943), *Matka* (1943)

5 Tématu se věnuje Pascal Louvriér v knize *Georges Bataille. La fascination du mal*.(2008)

možnost důvěrně se obeznámit s teologií a křesťanskou filosofií, kterou později zcela odmítl. Po hrůzách války si zřejmě právě zde uvědomil podobnost mezi krutou smrtí na bojišti a smrtí umučených zobrazenou na náboženských obrazech.

Vystudoval paleografii (diplom získal roku 1922 na *Ecole de Chartes* v Paříži zaměřené na humanitní studia, sociologii a historii) a později byl jmenován knihovníkem v Pařížské národní knihovně, kde začal slibnou kariéru. Jako perspektivní mladý badatel na poli humanitních disciplín se mohl seriózně vyjadřovat k různým tématům. Na veřejnou scénu vstoupil v interakci s rodícím se hnutím surrealismu, s jehož některými členy, umělci, se přátelil. Možná by se i dalo říci, že právě surrealismu vděčí za to, že začal psát, byť nikoliv v rámci tohoto hnutí, ale spíše proti němu. Pokud ho v úvodu inspirovaly dobově populární Freudovy myšlenky a potkal se v tomto bodě s nastupujícím surrealismem, vydal se hned vzápětí po zcela jiné, nové ose, aby jeho autoritu podrýval a provokoval. Známé jsou jeho ostré výpady proti André Bretonovi, který ho po mnoho let považoval za svého rivala.

Bataille začal psát až koncem dvacátých let, ve věku kolem třiceti let. Fascinován krutostí, hnusem, rozkladem, erotismem a smrtí, byl elegantní a vzdělaný a zároveň neskutečně zhýralý. Byl mužem protikladu. Dvojitá stránka jeho osobnosti, která se odrážela i ve zdánlivém rozporu mezi jeho šokujícími romány a seriózními teoretickými články, ve své době provokovala, pohoršovala i fascinovala.

Bataille si liboval v převracení hodnot a obvykle nebral ohledy na žádné konvence. Trochu jako dospívající rebel, který udělá vždycky pravý opak toho, co rodiče a jimi představovaný řád společnosti diktují. Při čtení jeho textů je třeba se připravit na mnohá překvapení i zcela šokující pasáže a kontrasty. Jako když čtete zajímavou seriózní kritiku napsanou na kusu umaštěného papíru. Všechny Bataillovy protiklady však nakonec ústí v syntézu a celek. Jak poznamenává Surya, dokonce i „bordely ho údajně stejně tak znechucovaly, jako povznášely, deprimovaly, jako fascinovaly.“⁶ Nezastavil se před

6 Surya, M: Georges Bataille. An Intellectual Biography. Verso, London 2002, s. 96

žádnou krajností ani oplzlostí, pořád však s přirozeným černým humorem a schopností kdykoliv nabrat učený tón akademika a vše perfektně vyargumentovat. Pro mnohé dozajista blázen, jehož osoba i názory přesahovaly meze chápání jeho současníků. Některým snad dokonce i jeho zdánlivé pohrdání řádem nahánělo strach. Jak by ne? Vždyť mimo jiné „prohlásil katedrálu na Seině za směšnou (ačkoli jí obecně máme za nádhernou) a čínského lynčovaného nazval krásným (ačkoli bychom obecně tento obraz nazvali odporným).“⁷

Přátelství s André Massonem, které se datuje od Bataillova příchodu do Paříže v roce 1917 a zahájení jeho studia, je významným podnětem pro jeho úvahy věnované otázce umění obecně i pro jeho zaměření se na dobově nastupující surrealismus. André Masson anonymně ilustroval Bataillův první, anonymně vydaný román *Příběh oka* (1928). Masson stál spolu s Bataillem u zrodu projektu *revue Acephale* a byl autorem obálky prvního čísla – obrazu (postava muže s rozmazanou kaluží krve namísto hlavy), který vstoupil do dějin.⁸

Jako další podstatný vliv je nutné zmínit dobově populární psychoanalýzu Sigmunda Freuda, jehož myšlenky Bataille po nástupu do funkce knihovníka Pařížské národní knihovny hojně studoval. Obecně vzato, z psychoanalýzy si odnesl především motiv tabu jako takového a hranice lidského vědomí, které poté rozvinul svým způsobem. Stýkal se také s A. Borelem⁹, psychiatrem freudovské metody a spoluzakladatelem Psychoanalytické společnosti v Paříži. Právě ten Bataillovi věnoval fotografii čínského lynče. Neví se, zda Bataille psychoanalýzu též podstoupil, ale Borel, obeznámen s jeho pohnutým dětstvím, jej pravděpodobně povzbudil v psaní a pomáhal mu s analýzou různých významů. Díky tomu pak vznikly první texty jako *Sluneční řít*¹⁰ a *Příběh oka*.

7 Tamt.

8 Viz obrázek str. 14

9 Právě Borel Bataillovi roku 1925 věnoval slavnou fotografii čínského mučeného, pořízenou L. Carpeaux 1905 a publikovanou nejprve autorem 1913 a později psychiatrem G. Dumasem v Paříži 1923. Bataille sám fotografii otisknul rok před svou smrtí, ve své poslední publikaci *Lames d'Eros* 1961.

10 Text byl sice publikován až 1931, ale podle M. Suryi byl napsán již 1927 jako příprava k *Příběhu oka*.

V Pařížské národní knihovně se krátce po nástupu seznámil s Michele Leirisem, který se stal jeho dlouholetým přítelem a uvedl ho do studia některých filosofických koncepcí. Bataille poté studoval texty Nietzscheho, na které místy odkazuje. Dichotomii apollinského a dionýského principu a svrchovanou morálku individua bychom mohli zmínit jako klíčové inspirativní motivy. Časté jsou také narážky na Hegela, ale nikoli na jeho estetiku, nýbrž na obecnou filosofii.

Od 30. let se Bataille angažoval v různých politických a sociologických projektech (byl členem Demokratického komunistického kruhu utvořeného kolem B. Souvarina, spoluzakladatelem diskuzního kroužku *Collège de Sociologie*). Od 40. let byl šéfredaktorem uznávaného časopisu *Critiques*, kde působil, stejně jako v Národní knihovně, téměř do konce svého života. Po druhé světové válce se jeho styl stal smířlivějším a méně výbojným.

Z článků v revue *Critiques* týkajících se literatury později vznikl pro estetiku podstatný spis *Litérature et le mal* (1957). Bataillova koncepce umění pak nabyla konzistentní podoby v pozdějších dílech, zejména v *Lascaux ou la naissance de l'art* a *Manet*. Oba spisy byly vydány v edici švýcarského nakladatele Alberta Skiry roku 1955. Bataillovy názory na umění z tohoto období ovlivnilo objevení prehistorických maleb v jeskyni Lascaux, které pečlivě studoval. Avšak jeho estetická teorie obecně je patrná již v dřívějších textech a nalezení pravěkých maleb bylo jen článkem do této koncepce přesně zapadajícím.

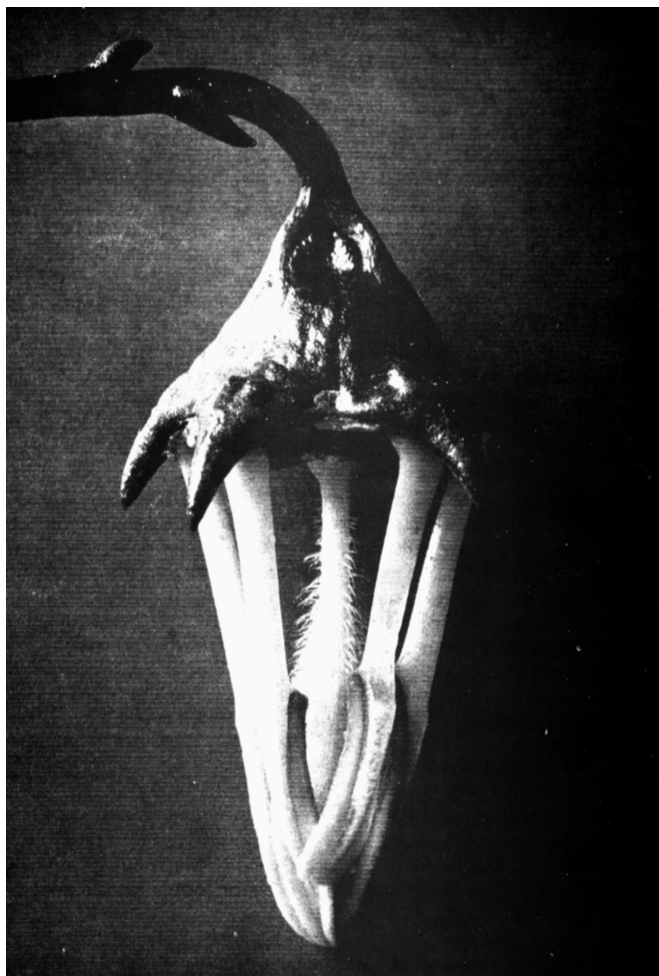
Koncem padesátých let vyšel ještě pro estetiku důležitý *Erotismus* (1957) rozvíjející některá témata z *Lascaux* a roku 1961, rok před Bataillovou smrtí, *Larmes d'Eros* s velkou obrazovou přílohou. Ta obsahovala různé výjevy spojující témata erotismu a smrti napříč dějinami umění i fotografii čínského umučeného. Další díla, z nichž například *Teorie náboženství a Svrchovanost*, byla vydána až posmrtně. Od sedmdesátých let se nejen díky Michelu Foucaultovi¹¹ začalo Bataillovi dostávat více pozornosti ze strany

11 Foucault přispěl k sestavení série *Oeuvres complètes* (souborněmu vydání Bataillova díla) vycházející

teoretiků¹² a uměleckých kritiků, ale i umělců samotných. Nejeden příklad umění 70.–90. let bychom mohli označit za přímo odpovídající Bataillově koncepci. A to nejen ve výtvarném umění, ale i v hudbě a literatuře.

od 70. let.

12 Například v díle Rosalind Krauss



K. Blossfeldt: Campanula trachelium s otrhanými okvětními lístky (fotografie použita jako ilustrace v revue Documents)

3. (Anti)Surrealistické období – *Documents*

V roce 1924 vyšel první surrealistický manifest, kde André Breton, Bataillův vrstevník, odmítal starší pozitivismus i realismus, dožadoval se uznání „svobody fantazie dětských snů“, bez hrozby „uvalení za mříže“ a nařčení z šílenství ze strany racionální společnosti řízené principem logiky a užitečnosti. Prosazoval metodu surrealismu jako „čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písmem, nebo jakýmkoli jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoli zřetel estetický nebo morální.“¹³ Odmítnutí pozitivismu, utilitárnosti a svrchovanosti racionálního rozumu je bod, na kterém se Bataille se surrealismem shoduje. Je to však zároveň moment, kdy se rozchází s Bretonovou koncepcí. Bataille na soudobé dění reagoval, ale sledoval vlastní linii. Ačkoli se kolem něj později utvořila skupina umělců a teoretiků, sám ji nikterak neorganizoval a nepsal žádné programy. Naopak k myšlence programového prohlášení jevil vždy neskryvaný odpor.

Bretonův surrealismus se zaměřuje na oblast propojení obsahů nevědomí s vědomím, přičemž těm nevědomým přikládá větší význam: „...proč bych nepřiznal snu, co občas realitě upírám, totiž onu hodnotu soběstačné jistoty, která ve svém čase vůbec nepodléhá mému popření? Proč bych nečekal od pokynu snu víc, než očekávám od den co den vyššího stupně vědomí? Nemůže být i sen využit k řešení základních otázek života?“¹⁴. Breton pátrá po „nad-realitě“, která je splynutím snu a skutečnosti, volá po zázračnu, které je podle něj jako jediné vždy krásné a může obohatit náš svět.

Bataillův pohled se upírá opačným směrem. Nikoli do snových fikcí, ale k čisté skutečnosti, a to i té nejnižší, k beztvaré ošklivé hmotě, jež dráždí smysly, ale uniká

13 Breton, A.: Manifesty surrealismu, Herrman a synové, Praha 2005, s. 39

14 Tamt., s. 23

logickému pojmu myšlení. Zvednutí mříže uvalené cenzurou rozumu tu jde po jiné linii. Není zaměřené do nevědomí, ale do smyslového. Od umění proto Bataille žádá vidět a ukázat skutečnost, od které jinak odvracíme oči, zacpáváme si před ní nos a nemáme pro ni slov. Tím chce proniknout za hranice rozumu. Proto se v jeho prvotních textech setkáváme s takovou přemírou špíny a odporného zápachu. Do výše citovaného Bretonova textu surrealistického manifestu bychom tak pro Bataille klidně mohli místo slova „sen“ dosadit „tělo“ a „hmota“. Znělo by to asi takto: „Proč bych nečekal od pokynu těla víc, než očekávám od den co den vyššího stupně vědomí? Nemůže být i hmota využita k řešení základních otázek života?“

Bataille s Bretonem sdílí také požadavek „zázračného“ jako bytostné podstaty člověka, avšak opět v jiném smyslu. Breton obhájí pohádky a pověry, sny a chiméry. Bataille se vztahuje ke sféře posvátného, k mytickému světu bohů, tajemných sil dobra a zla. Breton mluví o kráse snu, který může náš život obohatit. Bataille o svůdnosti zla, hříchu, jež láká jako zakázané ovoce. Pro Bataille není atributem zázračného krása, ale svůdná přitažlivost, která vždy implikuje přítomnost zla a kterou ohlašuje deformace forem, tedy ošklivost. Krásou se Bataille příliš nezabývá.

Fascinace ošklivostí je u Bataille patrná již z nejranějších textů, stejně jako přesvědčení, že ve své krajní formě je příznačnou pro přechod od běžné reality do jiné dimenze. Proto s mistrovským uměním básníka vykresluje ty nejhnusnější obrazy, které oko může vidět a smysly cítit, obrazy které člověka naprosto rozvrátí.¹⁵ Mluví o „výkřiku, který vidí.“¹⁶ Výmluvným příkladem tohoto přístupu je *Příběh oka* (*Histoire de l'Oeil*) vydaný pod pseudonymem Lord Auch roku 1928, který veřejnost doslova šokoval. To, co je zde zobrazeno, překračuje všechny meze přípustnosti a bourá bariéry morálky i rozumu, mříže, za kterými číhá chaos, nespoutané násilí a živočišná sexualita. Je paralelou revoluce, vzbouření se proti ustanovenému řádu a obrazným vyjádřením absolutního

15 „Simona [...] mě vzala za ruku a beze slova vedla na do zadního traktu arény, kde vládl pach moči. [...] Zavřeli jsme se na pánském záchodku, do jehož příšerného puchu pronikal jediný paprsek slunce, oživený drobnými muškami.“ (Bataille, G.: *Příběh oka*. Matka, Reflex, Praha 1992, s. 39)

16 Bataille, G.: *Oeuvres complètes II*, Galimard, Paris 1970; s. 62

osvobození se.

Na první pohled by se mohlo zdát, že Příběh oka vznikl metodou psychoanalýzy.¹⁷

Možná to tak částečně bude a není důvod o tom spekulovat. Avšak není to zdaleka vše.

Nevědomí rozhodně není jedinou studnicí obrazů objevujících se v tomto textu.

Nevědomé obsahy byly pro Bataille jen temným stínem skutečnosti. Skutečnost a hmota, kterou jsme svými smysly schopní vnímat, aniž bychom ji mohli uchopit rozumem, jsou tím podstatným. Stačí připomenout scénu, kterou Bataille viděl na vlastní oči a která se promítla do jeho textu. Když po dokončení studia pobýval na stáži v Madridu, účastnil se zde koridy a viděl, jak rozzuřený býk vypíchl toreadorovi jménem Granero oko. I toreador v Příběhu oka se jmenuje Granero a scéna se zde objevuje.

Sérii stupňujících se obrazů zvrácených erotických scén, čím dále tím špinavějších a nakonec i krvavých a krutých otevírá sebevražda dívky Marcelky,¹⁸ jako znamení blížící se destrukce. Celým příběhem prochází symbolický motiv oka – oka, které vidí i to, co rozum odmítá pojmenovat. V jednotlivých pasážích jej zastupují vejce a jiné objekty.¹⁹ Oko vždy zůstává na scéně jako poslední, jako symbol a svědectví o přestálém běsnění. Příznačný je zde také motiv slunce. To má funkci životodárce i ničitele, posla smrti, šílenství a slepoty. Motiv slunce je u Bataille velmi častý i v jiných textech: například „l'Annus solaire“ (Sluneční řiť), „Soleil pourri“ (Prohnilé slunce)²⁰ nebo v člancích z věnovaných malíři Vincentu Van Goghovi.²¹ Jeho žár zbavuje rozumu. Jeho světlo

17 M. Surya se domnívá, že Příběh oka je částečně autobiografický kvůli užívání ich-formy vyprávění na některých místech. Bataille tímto způsobem údajně objevil důležitost imaginace v příběhu. Později prý tvrdil, že se z období absolutní posedlosti vyléčil a že Příběh oka mohl napsat jedine pod vlivem psychoanalýzy. Surya, M: Georges Bataille. An Intellectual Biography. Verso, London 2002, s. 99

18 J.-L. Steinmetz analyzuje některé smybohy související se smrtí Marcelky. Mohutnou dřevěnou skříň, do které se zavřela během okolo zuřícího běsnění, přirovnává k autoritě státu (pevnost dřeva, masivní konstrukce) i ke zpovědnici. Červený frygický klobouk, který má při orgiích vypravěč, přirovnává zároveň ke kápi kata i kardinálovu čepci, o kterém mluví Marcelka. Červená je také barvou revoluce. *Revue des Sciences Humaines* 1987-2 (206), s. 169-186

19 „Na Simonině místě spočívala na talíři dvě očištěná varlata; velikostí a tvarem nápadně připomínající vejce a jejich perleťová běloba byla protkána, podobně jako oční bulvy, narůžovělou sítí krevních vlásečnic.“ (Bataille, G.: Příběh oka. Matka, Reflex, Praha 1992, s. 39-40)

20 Zde přirovnává mýtus o Ikarovi protikladu akademického a revolučního umění. Akademické umění je fází vzletu, která se po dosažení vrcholu mění v pád a rozklad forem.

21 Bataille považuje slunečnice za symboly krutého slunce a zdůrazňuje, že je namaloval v době, kdy podlehl šílenství a uřízl si ucho. Toto téma je rozebíráno dále v textu.

oslňuje a přímý pohled do něj vyvolává černý závoj před očima.

Příběh oka je putováním od severu na jih Španělska a v průběhu děje se intenzita slunečního záření stupňuje.²² Je znakem ohlašujícím běsnění a chaos směřující ke smrti. To vyjadřují například obrazy koní rozpáraných býčímí rohy a obscénnosti hlavní hrdinky Simony.²³ Takové obrazy mají v Bataillově rozvržení za úkol vyvolat v čtenáři silné emoce hrůzy a zděšení, podobné těm, které prožíváme při skutečném zážitku smrti. Zážitek obrovské „ztráty“, reprezentovaný v *Příběhu oka* smrtí zvířat i toreadora, vyvádí ze sebe, stejně jako rituál krvavé oběti nebo scéna umučení svatých. O tom mluví Bataille v pozdějších textech. V odtržení od běžné utilitární skutečnosti se dostáváme do postoje, kdy nemožné se stává možným. Scéna v aréně končí smrtí toreadora, celý román pak smrtí kněze. Spojení erotismu a smrti²⁴ je pro Bataille rovněž velmi charakteristické. Obojí vidí v perspektivě násilí schopného rozervat svou oběť a přenést ji přes hranici krajnosti. Román můžeme považovat za alegorické vyjádření Bataillových myšlenek, které v teoretické podobě zazní až v pozdějších letech.

Když Breton přečetl *Příběh oka*, označil Bataille za „posedlého“ a nemocného muže. Jiné umělce však fascinoval.²⁵ Na druhou stranu, surrealismus Bataille iritoval svým

22 V Madridu se hrdinové v sluncem rozpálené aréně účastní koridy: „Simona se chtěla přemístit někam na slunce. Přешli jsme tedy na protější tribunu, do horké a vlhké lázně plné oslepujícího světla, kde nám okamžitě vyschlo v ústech.“ (Bataille, G.: *Příběh oka*. Matka, Reflex, Praha 1992, s. 40)

23 „Nepřicházelo v úvahu, aby si Simona vyhrnula šaty a posadila se do talíře, který držela v ruce. [...] omámeně pozorovala, jak jsou koním párána břicha, což bylo jako vždy provázeno, jak se vyjádřila ‚hlučnými ztrátami‘, to znamená přívalem střev.“ (Bataille, G.: *Příběh oka*. Matka, Reflex, Praha 1992, s. 40)

24 „Sluneční výheň nás nakonec vtáhla do neskutečna [...] To, co následovalo, přišlo náhle a bez přechodu, zdánlivě dokonce bez souvislosti; ne že by věci postrádaly spojitost, ale uvědomoval jsem si ji jako duchem nepřítomen. V kratičkém okamžiku jsem zahlédl, jak se Simona k mé hrůze zakousla do jednoho z varlat, zároveň se pohnul Granero a nabídl býkovi svůj rudý pláštík; potom Simona s krvavou šmouhou na tváři odhalila nesmírně obscénním pohybem svůj klín a vsunula do něj druhé varle; Granero byl sražen k zemi, přimáčknut k ohrazení a probodnut třemi bleskovými údery rohů. Jeden z nich pronikl pravým okem do mozku. [...] Celá aréna byla na nohou. Mrtvému viselo z hlavy pravé oko.“ (Bataille, G.: *Příběh oka*. Matka, Reflex, Praha 1992, s. 40-41)

25 Surya píše, že *Příběh oka* šokoval některé surrealisty – i Bataillovy staré přátele. „Nevíme, co si myslel Breton, ale 1925 prý řekl Leirisovi, že Bataille je ‚posedlý‘. Jean Piel vyprávěl, že ‚nový kluk byl představen Bretonovi a byl tak tichý a stydlivý, že z něj nebylo možné příliš dostat. Ale v kapse měl rukopis tak neobyčejný, že ten kluk byl pravděpodobně génius.‘ To je fakticky nesprávně (Bataille byl Bretonovi představen již roku 1925 ...), ale co se v tomto vyprávění jeví přesvědčivé, je ambivalentní vztah fascinace a odmítání, který měl Bataille se surrealisty.“ Surya, M: Georges Bataille. An

programem, který označoval za příliš idealistický. Dokonce a jako protipól k němu přišel roku 1929 s projektem revue *Documens*. Měl to být seriózní vědecký časopis zaměřený na různé doktríny, archeologii, kunsthistorii a etnografi. K redakci se připojili někteří vyloučení surrealisté, jako M. Leiris, R. Desnos a R. Vitrac.²⁶ V revue *Documents* byly postupně publikovány články, které odpor k surrealismu otevřeně vyjadřovaly. Například v *Le Lion châtré* (Vykastrovaný lev) z ledna 1930 píše: „Nemám k osobnosti André Bretona co říci, protože jej sotva znám. Jeho policejní reporty mě nezajímají.“²⁷ O něco dále jej nazývá „policaitem“, „kněžourem“, estétem, „falešným revolucionářem s tváří Krista“ a „obyčejným pobožným tlachalem [...] dobrým pro malé kastráty, malé básníky a malé mystické křížence.“²⁸ Válka mezi oběma muži je tím deklarována a *Documents* v ní slouží Bataillovi jako zbraň.

V *Documents* se pak formují hlavní linie Bataillovy filosofie i teoretické názory na umění, byť v zárodečné podobě. Ukotvení jeho estetické koncepce v materiální sféře je jednou z nich. Jak ohlašuje titulní stránka prvního čísla, cílem revue je studovat různé doktríny, archeologii, krásná umění, etnografii. „Od čtvrtého čísla přibývá na seznamu témat na obálce ještě varieté.“²⁹ Tím byla legitimizována pozornost věnovaná i nízkým formám umění jako například muzikál a uměleckým dílům, jimiž společnost z různých

Intellectual Biography. Verso, London 2002, s. 106

26 Surya popisuje období, kdy někteří surrealisté byli vyloučeni z oficiálního hnutí (část z nich utvořila skupinu okolo Bataille): „Breton u surrealismu sice nemohl příliš pevně vymezit pravidla, ale přesto některé prohlašoval za heretiky (ty, co nemohl ovládat): „Více než jakýkoliv jiný panovník, Breton určoval a formuloval v rámci hnutí, co je správně a co špatně, a podle těchto předpisů přijímal následovníky.“ Ne každému se líbilo, aby si nechával takto diktovat pravidla. Roku 1928 byli vyloučeni Artaud, Vitrac a Soupault: „Artaud byl nařčen z herectví, Virac ze psaní her a Soupault ze psaní románů[...] To byly více než prohřešky, to byly zrady. [...] Ještě předtím Max Ernst a Juan Miró, dva z vůdčích malířů raného surrealismu, byli odsouzeni podobně prudkými slovy: obvinění z přejímání ‚zbraní od nejhorších morálně ambivalentních malířů‘. Vědomě či ne, podřizováním estetických soudů etickým (což A. Masson spolu se skupinou z rue Blomet od počátku odsuzoval), se Breton uchýlil k přijetí inherentně idealistického přístupu.“

Roku 1929 chtěli Breton a Aragon uspořádat pracovní setkání všech surrealistů. Queneau zformuloval pozvánku, kterou rozeslali celkem 18ti lidem. „Bataille, který nepatřil k žádné skupině, byl také pozván na tento sraz. [...], ale odmítl slovy, které mu Breton po dlouhá léta neodpustil: 'Neztrácím čas s idealismem'.“

(obě citace ze: Surya, M: Georges Bataille. An Intellectual Biography. Verso, London 2002, s. 113-5)

27 Bataille, G.: *Oeuvres complètes I*, Galimard, Paris 1970, s. 218

28 Tamt.

29 Teixeira, V.: Georges Bataille, *La part de l'art. La peinture du non-savoir*, L'Harmattan, Paris 1997, s. 24

důvodů opovrhne. Rovněž v odvolání se na etnografii zabývající se studiem primitivních národů a archeologii zkoumající důkazy dochované po našich předcích, můžeme vycítit tíhnutí ke všemu, co je nízké, základní, primitivní či dokonce, přezeneme-li, k tomu, co se nachází v zemi. Ale hlavně k tomu, co je skutečné – tedy k hmotě. Bataille staví proti surrealismu obranu hmatatelné skutečnosti, která vyžaduje „transparentnost a právo vidět i říci vše. Už žádná hranice mezi estetickým a biologickým, ale požadavek na právo těla a hmoty.”³⁰ Žádné vznosné filosofické spekulace, ale hmotné důkazy – *dokumenty*. Těmi pak nezadržitelně začíná prosakovat Bataillův svět – tak, jak je možné jej vycítit, spíše než racionálně domyslet.

Revue *Documents* je „spojením obrovské rezervy vědeckých znalostí s Bataillovými vlastními zájmy a temnými fascinacemi.”³¹ Slunce, smrt, oběť a krev a jsou všudypřítomnými motivy, okolo kterých Bataille s vtipnou nadsázkou staví své články. „Aztécká civilizace mu poskytla příležitost uchopit je jiným způsobem, pod jiným úhlem, legitimované etnografickým pretextem.”³² Pod touto záminkou začíná načrtávat linii zla symbolizovaného rituálními vraždami jako součástí podstaty člověka, nutnou protiváhu k řádu společnosti řízenému především principem dobra uplatňovaného v zájmu zachování života. V *Documents* je též velmi dobře patrná neustále v Bataillově myšlení přítomná dichotomie řádu a chaosu.

Umění má v tomto rozvržení dvojí úlohu. Může buď sloužit systému a vyjadřovat jeho autoritu, nebo naopak tuto autoritu podrývat a zpochybňovat. Může porušovat řád za účelem budoucího nového řádu a posouvat tím lidstvo o krůček dál. Má schopnost nahrazovat staré formy novými. To, co nyní nazýváme ošklivým a beztvárným, možná zítra budeme uznávat jako samozřejmé. Protest proti řádu, formě a služebnosti je vyjádřením odporu k rozumu, pojmu a ideji v platónském slova smyslu. Bataille v článku *Le Jeu lugubre* (*Pochnurná hra*) píše: „Velké definitivní konstrukce intelektu jsou jako

30 Tamt., s. 28

31 Surya, M: Georges Bataille. An Intellectual Biography. Verso, London 2002, s. 119

32 Tamt.

vězení: a proto jsou urputně vyvraceny.“³³ Například Picassova malba rozkládá podle něj myšlenky. Nejsou to jen tak nějaké malůvky pro odreagování: „...když Picasso maluje, vykloubení forem přivádí vykloubení myšlenek, tedy že pohyb myšlenek ztroskotá v okamžiku, kdy jindy vykrytalizuje v pojem. [...] Tak tvrdohlavé ztroskotání [...] je schopné obrátit s lidskou surovostí *non serviam* proti ideji.“³⁴ Bataille vnímá logický pojem intelektu jako omezení svobody ve smyslu vyjádření společensky ustavené konvence či pravidla. Vidí jej v rovině zákonů, na kterých spočívá organizace společnosti: „Idea má nad člověkem stejnou pokořující moc jako postroj nad koněm. [...] činí, aby všichni lidé maširovali vzpřímeně, a dělá to, mimo jiné, ve formě papíru potištěného státními odznaky.“³⁵ Z toho plyne, že umění mající schopnost rozbíjení formálních pravidel je především místem absolutní svobody, protestem proti ustavenému řádu společnosti a jejím autoritám.

Vedle této prvotní funkce umění vidí Bataille ještě druhou, která jde opačným směrem. Z jiného textu totiž zároveň vyplývá, že za určitých podmínek umění společenskou autoritu vyjadřuje a pomáhá k udržování řádu. To je nejlépe vidět na příkladu architektury. Architektura je podle něj vyjádřením bytosti společnosti – jejím „kabátem“, tak jako je oděv individua vyjádřením jeho osobnosti. Forma katedrály či paláce je jako královský nebo papežský plášť a ovládá davy. V obsazení Bastily vidí Bataille vzbouření se lidu proti monumentům, které jej ovládají, respektive autoritám, které představují. Píše: „Architektura je přenesením do kamene lidských vývojových forem.“³⁶ Stejně tak v hudbě i v malířství vyjadřují některé velké kompozice oficiální ideál.

Tuto dvojí funkci umění bychom také mohli označit jako protipól umění akademického a revolučního, respektive toho nejnovějšího proudu obracejícího se proti konvenci dané doby. Na jiném místě v *Documents* to vystihuje, když připomíná Bataille mýtus o Ikarovi. Ten byl přitahován ke slunci takovou silou, až kvůli tomu ztroskotal. Slunce je

33 Bataille, G.: *Documents*, Mercur de France, Gallimard, Paris 1968, s. 88

34 Tamt., s. 86

35 Tamt., s. 86-7

36 Tamt., s. 169

zde jako autorita, v roli ideálu i tajemného posvátna, Boha, který je na hranici chaosu a řádu, který je jeho zastřešením. Jeho světlo povznáší, jeho žár spaluje a ničí. Bataille zdůrazňuje dvojí tvář slunce, k níž přirovnává ambivalentní povahu umění. Akademické malířství je jako fáze Ikarova vzestupu (let ke slunci), zatímco moderní malířství je „hledáváním rozchodu s fází vzletu v dosažení jejího vrcholu, v oslňujícím záblesku a v následném rozkladu forem; ale to je přinejmenším cítit jen v malbě Picassa.“³⁷ Jiným způsobem se tato ambivalence promítá do neustále se v dějinách umění střídajících proudů umění klasického a barokního, strohé pravidelnosti antických a renesančních tvarů oproti zdeformovanosti gotických a barokních forem, klidné pravidelnosti oproti dramatické rozervanosti křivek uvádějící člověka v pohnutí a úžas.³⁸

Tradiční estetické kategorie jako ošklivost a krása jsou v tomto schématu relativní. Krása podle Bataille odpovídá průměru, konvenci a normě. To, co je krásné, je obecně uznávané jako dobré, nebo jsme na to zvyklí. Dobře je to patrné z článku *Les écarts de la nature* (*Odchylky přírody*) doprovázeném ilustracemi siamských dvojčat na jedné straně a odkazujícím na složené fotografie Francise Galtona na straně druhé. Jedná se o fotografie pořízené vrstvením portrétů různých lidí přes sebe, z nichž nakonec převládne určitý typ. Z tváří 4 studentů vyjde „typická“ tvář studenta jako průměr všech takových tváří. Tento průměr se pak blíží k ideálu, který obvykle označíme za vzor krásy. Bataille tvrdí, že složený obrázek dodává skutečnosti platónské ideji, která je nutně krásná. Dvacet průměrných obličejů složených dohromady dá krásný obličej a získáme tak formy velmi blízké Praxitelovi. Obdobným způsobem to funguje i u neživých forem. Vyfotíme-li dostatečné množství podobně velkých kamenů, těžko bude výsledný tvar jiný, než koule. Tedy geometrický tvar.

Ošklivost a deformace ideálního, tj. průměrného tvaru se nachází na opačném pólu a vztahuje se ke všemu, co se nachází mimo daný průměr, co je na okraji, odlišné,

³⁷ Tamt., s.118

³⁸ Dvojí funkce umění: vyjadřovat konvence a zároveň je bourat, je v Bataillových úvahách jasně přítomná již v období *Documents*. Vyjádřením stejné myšlenkové linie je pozdější spis Manet z poloviny padesátých let.

jednotlivé a minoritní. Takové zvláštnosti však podle Bataille vždy přitahovaly pozornost zvědavého davu. Trpaslíci, siamská dvojčata a hrbáči byli předváděni publiku jako podívaná. „Takové ‚zjevy‘ na trhu vzbuzovaly pozitivní dojmy silné nevhodnosti, trochu komické, ale mnohem víc vyvolávající nevolnost. Tato nevolnost je podivně spjata s hlubokou svůdností.“³⁹ Podobně lákají diváky do galerií Picassova plátna. Bataille z toho vyvozuje další ze svých zásadních tezí, totiž že ošklivost jako nedostatečnost formy svádí. V článku *Gros orteil (Velký palec u nohy)* doplněném fotografiemi několikanásobně zvětšených detailů mužských i ženských palců působících v takovém přiblížení velmi odpudivě Bataille tento rys okrajovosti ještě podtrhuje: „Smysl tohoto článku spočívá ve zdůraznění přímého a explicitního vytýčení *toho, co svádí* [...]. Návrat ke skutečnosti [...] znamená, že jsme sváděni nízkým způsobem, bez transpozice a až k vykřičení, s vytřeštěnýma očima, které takto třeštíme na palec u nohy.“⁴⁰

Pojí-li se krása s přitažlivostí, je to proto, že pod pláštíkem krásy se skrývá něco hrozného. V *Langage des fleurs (Řeč květin)* Bataille píše, že je marné povrchně se omezovat jen na vnější podobu květiny a zapomínat, „že vyjadřuje temné odhodlání rostlinné přirozenosti. To, co prozrazuje barevné uspořádání okvěť, co vyjadřuje špinavý pyl a svěží pestík, nemůže samozřejmě být adekvátně vyjádřeno jazykem.“⁴¹ Jazyk totiž operuje v pojmech, a proto nemůže plně vyjádřit beztvářost hmoty, kterou lze okem spatřit v mnohonásobně zvětšeném detailu či smysly vycítit pod krásnou slupkou zakrývajícím něco temného a odpudivého.

Bataille upozorňuje na symboliku květin související s láskou a erotismem: krásná dívka i červená růže znamenají lásku a jsou zároveň symbolem dokonalé krásy. Avšak to, co se nachází uvnitř okvěť, otrháme-li všechny lístky, nijak neodpovídá vnější kráse růže. Přesto právě v tom, co se skrývá pod krásným pláštíkem tkví její přitažlivost. Tak, jako u krásné dívky. Nakonec i ta nejkrásnější růže na slunci zvadne a podlehne smrdutému

39 Bataille, G.: *Documents*, Mercur de France, Gallimard, Paris 1968, s. 109

40 Tamt., s. 82

41 Tamt., s. 44

tlení. Proto také „láska má vůni smrti.“⁴² Kruh se uzavírá tím, že i krásná květina má kořeny v zemi a živí se hnilobou. Tak, jako i krásné dívky mají palec u nohy. Vzájemné doplňování se protikladů je pro Bataille typickým. I z pozdějších textů bude patrné, že krása a ošklivost i dobro a zlo kráčí vždy ruku v ruce – jedno je podmínkou druhého.

Na jiném místě je vyjádřen náznak souvislosti ošklivého jako zdeformované formy, znaku hrůzy a zla, jež bude později hlavní linií článků z revue *Critique* týkajících se literatury a výboru z nich publikovaných Bataillem pod názvem *Literature et le Mal* (*Literatura a zlo*). V *Documents* je toto téma patrné například v článku *Le Jeu lugubre* (*Pochmurná hra*) věnovaném rozkladu forem, jak jej provádí „moderní“ malířství: „Mohu bez okolků říci, že Picassovy malby jsou hnusné a Dalího hrozně ošklivé. [...] Stačí si na okamžik představit malou holčičku rozkošně vypadající, jejíž duše by byla ohavným zrcadlem Dalího, které by měřilo velikost zla. Jazyk této malé holčičky není jazykem, ale slezinou. A jestli se ještě zdá obdivuhodně krásná, je to proto, jak říkáme, že černá krev je krásná, když stéká po stažené kůži býka nebo po ženském hrdle.“⁴³

Dalším významným tématem, které nalezneme v *Documents* je „beztvarost“. Ta je pro Bataille opakem jasného ohraničeného tvaru a souvisí s ošklivostí, která se jí blíží, jelikož je sama nedostatkem formy. Georges Didi-Huberman připodobňuje Bataillovy úvahy o beztvarosti k pojednání o prahmotě z Vyznání Sv. Augustina: „Můj duch uvažoval zmateně o ošklivých a hrůzných tvarech; nazýval jsem je beztvarými ne proto, že neměly tvaru, nýbrž že měly takový tvar, že mé smysly při jejich vybavení se od nich odvrátily, jako od něčeho naprosto neobvyklého a hrůzného a lidská slabost se jich zděsila.“⁴⁴ Beztvaré tak nazývá nikoli pro úplnou absenci formy, ale pro její krajní nedokonalost ve srovnání s krásnými formami. „...rozum důsledně žádal, abych odstranil každý zbytek tvaru, chci-li si představit beztvárné. To však jsem nemohl učiniti. Spíše jsem si dovedl představit, že vůbec nestává, co by nemělo tvaru, než něco uprostřed mezi tvarem a

42 Tamt., s. 49

43 Tamt., s. 87-8

44 Didi-Huberman, G.: *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 2003, s. 5

ničím, co by nebylo ani úplné nic, ani úplný tvar, nýbrž nějaké beztvárné „skoro nic“.⁴⁵ Autustin poté obrátil pozornost od uvažování v pojmech k tělesům a k tomu, co se nachází mezi oddělenými formami. „Dospěl jsem k tomu domnění, že přechod z tvaru do tvaru děje se pomocí něčeho beztvárného a ne pomocí ničeho.“⁴⁶

Bataillovo uvažování je analogické. To, co je ohyzdné, je forma nacházející se na samotném okraji toho, co ještě formou je. Tak, jako sv. Augustina lákalo poznání tohoto beztvárního, jež se přičí rozumu a dává jen tušení prostřednictvím smyslů, je v Bataillově pojetí ošklivé pro člověka silně přitažlivé. Vidí-li Bataille formu jako pojem, který je funkcí rozumu a skrze nějž náš rozum uvažuje, nutně dochází jako Augustin k závěru, že nemůžeme myslet nic mimo pojmy. Avšak z touhy jít dál plyne palčivá otázka po přesahu charakterizující Bataillo pátrání: Kam až lze zajít? Co je za hranicí ohraničeného tvaru, za hranicí našeho světa?

V kritickém slovníku⁴⁷ zpracovává Bataille hesla *Informe* (beztvarost) a *Espace* (prostor). Didi-Huberman v tomto směru zdůrazňuje odlišnost jeho pojetí k tradičnímu Kantovu⁴⁸ vymezení prostoru jako čisté apriorní formy vnímání. Bataille odmítá toto pojetí prostoru jako pouhou otázku konvence: „Filosofové se jej snaží vymezit, ale prostor je uličník a nenechá nám jen tak vypočítat vše, co zahrnuje. Dělá si, co chce. Měl by raději plnit svůj úkol a tvořit filosofickou myšlenku. Samozřejmě by nikoho nenapadlo zavřít profesory do vězení, aby jim vysvětlil, co je prostor, až se jednoho dne zboří stěny jejich cely.“⁴⁹ Zdůrazňuje tak nemožnost uchopení rozumem a ohraničení logickým pojmem něčeho, co rozum zcela přesahuje. Prostor je pro Bataille beztvárý. V *Documents* píše: „To, co [„beztvarý“] označuje, nemá žádná práva a může být rozmáčkuto jako pavouk nebo

45 Aurelius Augustinus: Vyznání, Kalich, Praha 1999, Kniha XII, hlava VI, s. 422

46 Tamt., s. 422-3

47 V rámci projektu *Documents* vznikl i kritický slovník, kde Bataille sám zpracoval několik hesel, jejichž výběr i obsah mluví samy za sebe: *abbatoir* (jatká), *architecture* (architektura), *black birds*, *cheminée d'usine* (tovární komín), *bouche* (pusa), *chameau* (velbloud), *espace* (vesmír či prostor), *esthète* (estét), *informe* (beztvarý), *Kálí*, *malheur* (neštěstí), *matérialisme* (materialismus), *metamorfóza*, *musée* (muzeum), *oeil* (oko), *poussière* (prach).

48 Didi-Huberman, G.: *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 2003, s. 84

49 Bataille, G.: *Documents*, Mercur de France, Gallimard, Paris 1968, s. 176

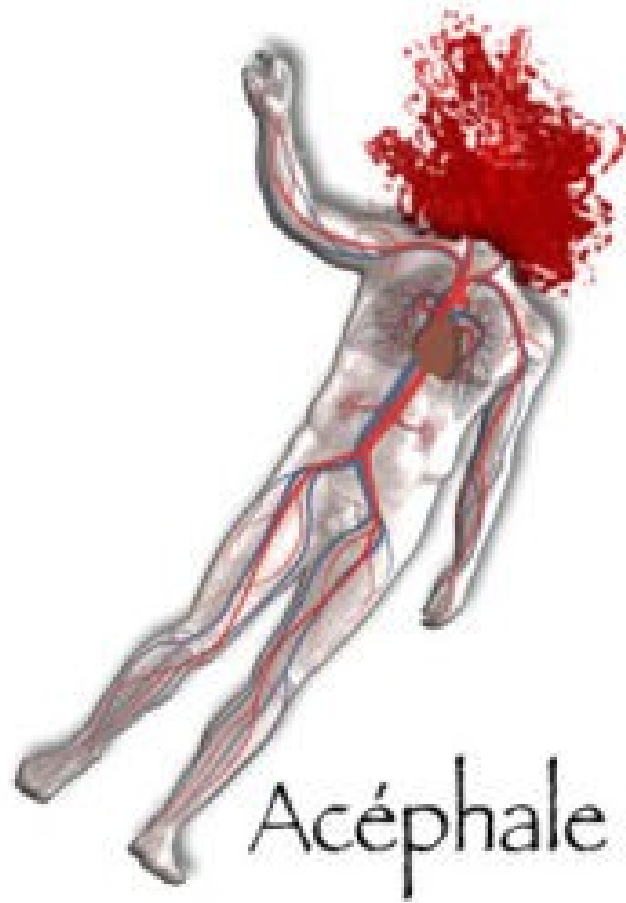
červ. Filosofie má za úkol dát plášť tomu, co je. Matematický plášť. Připustit, že svět se nepodobá ničemu, že je beztvary, je jako říci, že svět je jako pavouk nebo plivanec.“⁵⁰ To je mimochodem formulace, které se chápou mnozí teoretici umění a v druhé polovině 20. století i umělci samotní a která inspirovala různé postmoderní směry.

Beztvarost leží mimo kategorické pojmy a je proto i prostředek ke zrušení kategorií věcí. Jak již bylo výše řečeno, to je také jednou z hlavních funkcí umění. Beztvarost můžeme navodit tím, že tvar zničíme. Tím potom uvolníme místo pro nový tvar, novou kategorii. Beztvarost ve fotografických přílohách v *Documents* doslova „bije“ do očí. Je zde přítomná jako obrovská zvětšenina – fotografický detail zaostřený na tělo, hmotu a maso. Detail rozbíjí celek a činí jej neuchopitelným. Rozsekané formy – ať abstraktních tvarů, tak antropomorfních – mají stejnou funkci. Didi-Huberman upozorňuje na analogii, kterou Bataille provádí mezi fotografií usekaných zvířecích končetin vyrovnaných podél zdi na jatkách a fotografického výseku nohou tanečnic z Moulin Rouge „useknutých“ oponou.⁵¹ To je konkrétní příklad, kdy umění provádí v modu „jakoby“ destrukci uchopitelného celku a činí tím prostor pro novou konfiguraci, nový celek. Rozbití formy je jejím osvobozením. Jiným příkladem na poli umění, o kterém mluví, jsou Picassovy obrazy plné rozsekaných forem chaoticky rozmístěných na plátně, vytržených z řádu známého i z řádu obecně. Na poli literárním je to přesně to, o co se snaží Bataillovy romány. Jejich smyslem je přehnanými obrazy erotismu, smrti a hnusu dovedenými do nejzazších krajností přiblížit čtenáři přesah možného, přesah lidského myšlení, idey a formy, přesah jakékoliv hranice. „Proti řádu, klasicismu a akademismu klade Bataille chaos, všeobecnou vřavu, barok a barbarství spojené s rozkladem forem jako životním i přírodním principem.“⁵²

50 Tamt., s. 178

51 Didi-Huberman, G.: *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 2003, s. 70

52 Teixeira, V.: *Georges Bataille, La part de l'art. La peinture du non-savoir*, L'Harmattan, Paris 1997, s. 31



A. Masson: Acéphale

4. Přesah možného – umění, posvátno a zlo

Revue *Documents* vycházela v období 1929-1931. Po jejím ukončení vydává Bataille od roku 1936 revue *Acephale*, která je již plně vystihuje Bataillovu temnou orientaci. V rámci této revue bylo publikováno jen několik čísel. Již obálka prvního vystihuje Bataillem postulované odmítnutí rozumu a požadavek destrukce formy pro její osvobození. Jde o vyobrazení od André Massona představující člověka ležícího v kaluži krve s hlavou rozmáčknutou jako plivanec. V tomto obraze je veškeré vyjádření beztvaré temné krutosti a chaosu. Beztvarost vznikající rozbitím formy či ošklivost způsobená její nedostatečností nás přibližuje k hranici myšlení. To, co je za touto hranicí, svádí a přitahuje. Bataille se koncem třicátých let zaměřuje na odvěkou touhu člověka spatřit, co je za hranicí lidské bytosti, za vědomím i nevědomím, to, co zaměstnávalo po staletí generace filosofů i teologů. Je tam Bůh? Nebo snad nic? Kudy se tam lze dostat? Skrze tabu ukryvající se v našem nevědomí? Nebo snad skrze samotnou smrt? A co umění? Není snad možnou cestou nevědění?

Bataille společně s hnutím surrealismu odmítá pozitivismus a „mánii převést vše neznámé na známé“. V manifestu z dvacátých let Breton píše: „Žijeme ještě pod nadvládou logiky [...] Je zbytečné dodávat, že i samotné zkušenosti byly vytyčeny meze. Točí se v kleci a je čím dál obtížnější jí otevřít cestu ven.“⁵³ Bataille později uvádí, že v nenapsaném úvodu k *Vnitřní zkušenosti* (1942) zamýšlel rozpracovat kapitoly: Kritika dogmatické služebnosti, Kritika vědeckého postoje, Kritika experimentálního postoje atd. Píše: „Žiji ze smyslové zkušenosti, ne z logického vysvětlení.“⁵⁴ Odmítá myšlení jako nejzazší způsob poznání, neboť právě myšlení a vědomí je to, co lidskou bytost vymezuje, a tudíž i omezuje. V „L'apprenti sorcier“ (Čarodějnický učeň) píše, že člověk v sobě nosí mnoho potřeb, které musí uspokojovat, aby se vyhnul depresi. Ale neštěstí jej

53 Breton, A.: Manifesty surrealismu, Herrman a synové, Praha 2005, s.20

54 Bataille, G.: Vnitřní zkušenost. Metoda meditace, Dauphin, Praha 2003, s. 46

může postihnout, i když nezakouší žádné utrpení.“⁵⁵ O něco dále vysvětluje, že nejhorší nemoc, která postihuje lidstvo, je redukce člověka na nástroj služebnosti. Člověk, kterého strach připravil o potřebu být člověkem, se stal mužem vědy. Práce a utilitárnost se nachází v Bataillově koncepci v rovině rozumu, v protikladu k vášnivé smyslovosti, intimnímu prožitku svrchovaného momentu a svobodě.

V esejích ze čtyřicátých let se začíná skládat Bataillova širší filosofická koncepce, jejíž součástí jsou i úvahy o umění. Bataille zde také začíná na různých místech teoreticky reflektovat své romány z předchozích let. Vše vidí v optice nějakého přesahu.. Zmínky o umění jsou v tomto období také v přednáškách z *Collège sociologique*⁵⁶ a *Atheologické sumě*, kterou měly tvořit texty *Vnitřní zkušenost*, *Metoda meditace* a *Sur Nietzsche* (O Nietzschevi). Podle Teixeira dělají tyto texty z umění „extatické nevědění, živou zkušenost brutálních vášní, kdy individuum je podrobeno zkoušce, krásu totožnou s tím, co se v minulosti zjevovalo jako božské nebo svaté.“⁵⁷

Pokud Bataille konstatuje, že věda ani filosofie nestačí k proniknutí do sféry přesahující člověka, nezbyvá mu než se obrátit do sféry smyslovosti. Zavádí pojem „vnitřní zkušenost“, které se subjektu dostává prostřednictvím silných emocí a v podobě ztráty sebe sama, ztráty rozumové i morální kontroly. To, co bylo v *Příběhu oka* předvedeno v dramatických obrazech, mělo čtenáře šokovat, vystrašit a tím přivést k požadované extrémní zkušenosti. Mělo navodit silné pocity zhnusení a strachu, a pomocí nich zprostředkovat subjektu „temné poznání“ přicházející nikoliv skrz rozum, ale smysly. Zážitek z takového uměleckého díla měl za úkol čtenáře očistit od služebnosti a znovu navodit ztracenou rovnováhu člověka vůči jej přesahujícímu okolí, podobně jako při rituálním mystickém obřadu.

55 Bataille, G.: *L'apprenti sorcier* in *Oeuvres complètes I*, Galimard, Paris 1970, s. 523

56 Collège de sociologie byl diskuzním kroužkem, který se z utvořil z iniciativy Georgese Bataille v listopadu 1937 a působil až do léta 1939. Jeho cílem bylo spojit vzdělanou a morálně vyspělou komunitu za účelem studia sociologických disciplín. Společnost pořádala veřejné přednášky a obohatila intelektuální život tehdejší Francie.

57 Teixeira, V.: *Georges Bataille, La part de l'art. La peinture du non-savoir*, L'Harmattan, Paris 1997, s.12-13

Bataillovy texty z tohoto období jsou velmi emotivní. Jeho vytríbený teoretický styl místy přechází k tragickému až patetickému lyrickému líčení. Ke čtenářům se obrací jako k zasvěceným v nějakém tajném mystickém obřadu. V *La Pratique de la joie devant la mort* (*Cvičení v radosti tváří tvář smrti*) uveřejněné v červnu 1939 v revue *Acephale*⁵⁸ v úvodu píše: „Umravněnost je možná spásou pro nepovolané: avšak ten, kdo by se bál nahých holek a whisky, by měl málo co do činění se *cvičením v radosti tváří tvář smrti*. Je to hanebná, nestydatá svatost, která jediná přivádí ke ztrátě sebe sama dostatečně radostné. *Radost tváří tvář smrti* znamená, že život může být umocněn od kořene až po vrchol. Zbavuje smyslu vše, co je nadpozemské, intelekt, morálku, substanci, Boha, neměnný pořádek a spásu. Je to apotheosa pomíjejícího, apotheosa masa a alkoholu, stejně tak, jako mystické úzkosti.“⁵⁹

Z těchto řádků cítíme, jako by snad básnické dílo, které bude následovat, mělo nad čtenářem magickou moc. Jako bychom při otočení další stránky vstupovali do posvátného chrámu a otevírali mystickou knihu moudrosti. Jako by nám mělo být zjeveno nějaké velké tajemství, po kterém toužíme, ale které nás může i zranit. Bataille dokonce v souvislosti s uměním mluví o „posvátném grálu“⁶⁰ – privilegovaném okamžiku, který je jako mečem odříznut od budoucího i minulého. Meč může ze svého druha udělat krále, ale také jej zničit. V úvodu k *Madame Edvardě*⁶¹ pak čtenáře varuje: „Máš-li ze všeho strach, přečti si tuto knihu, ale nejdřív mě vyslechni: směješ-li se, pak proto, že máš strach. Kniha je, jak se ti zdá, netečná věc. Možná. A co když, jak už se tak stává, neumíš číst? Měl by ses bát...? Jsi sám? Je ti zima? Víš vůbec, do jaké míry je člověk *tebou samým*? Slabým? A Nahým?“⁶²

Bataillova estetická koncepce splývá s jeho představou o světě obecně. Umění tu má

58 Samostatně vydáno nakladatelstvím Mercure de France, Dijon 1967

59 Bataille, G.: *La pratique de la joie devant la mort*, Mercure de France, Dijon 1967, s. 21-22

60 Bataille, G.: *Le Sacré*, in *Oeuvres complètes I*, Galimard, Paris 1970. Přirovnání o meči si Bataille vypůjčuje od E. Dermenghema.

61 Předmluva uveřejněná při třetím vydání knihy r. 1956, stále ještě pod pseudonymem Pierre Angélique. Předmluva je však již podepsána G. Bataillem. Až po smrti autora, bylo roku 1966 celé dílo vydáno pod jm. Georges Bataille.

62 Bataille, G.: *Madame Edvarda*. Zemřelý, Dauphin, Praha 1998, s. 23

funkci jakýchsi dvířek, jež je možné za zvláštních podmínek pootevřít a nahlédnout, co se nachází vně, za hranicemi našeho světa. V revue *Documents* byla jasně vytyčena hranice tvaru, který jako jediný je schopný náš rozum uchopit a který nás svou omezeností zároveň zbavuje svobody a podrobuje služebnosti. Od čtyřicátých let Bataille téma hranic rozvíjí v eseji *Vnitřní zkušenost*. Ukazuje zde, že naše rozumové poznání je omezeno nejen kategoriemi a pojmy, ale i hranicí naší vlastní existence, kterou představuje narození a smrt. Náš život směřuje od narození ke smrti. Smrt je tím krajním momentem, hranicí, ke které vše směřuje. Bataille pro tento neustálý pohyb, který je na pozadí všeho našeho konání i vnímání, užívá označení „sklouzávání“. Nebo také jen prostě „čas“.

Co je za obzorem našeho života – před narozením a po smrti? Za hranicemi našeho rozumem a prací uspořádaného pozemského světa? Starší civilizace sdílely archetypální představu určitého zászvětí, kde sídlí bohové, absolutní síly dobra a zla, příčina vzniku našeho světa, něco, co nás obklopuje a kam se naše duše vydává po překročení hranice smrti, která nás od tohoto zászvětí odděluje. Tato oblast byla pro naše předky posvátná. Pro Bataille je touha spatřit, co leží na druhé straně, pro člověka bytostná. Odmítá posmrtný život, stěhování duší⁶³ i spásu jako projekt, na kterém pracujeme už během života. Nikdy nemůžeme vědět, zda po smrti spása opravdu přijde, či ne. Logicky dospívá k závěru, že za hranicí narození a smrti, tak jako za hranicí logického pojmu, leží *nepoznatelné*. To je vše, co může náš rozum konstatovat. Smrt ústí v *nepoznatelné*, v *nemožné*, v nekonečno. Aby bylo možné lépe označit tuto oblast, zavádí později pojem „kontinuity“, který odpovídá pojmu „nekonečno“ nebo také „poušť“, který znamená zároveň „vše“ a „nic“ a který se překrývá s pojmy „animalita“ a „posvátno“. Dichotomie posvátné – profánní pro pochopení Bataillovy koncepce umění zcela zásadní.

Kontinuita znamená také chaos, vesmír a nekonečný prostor. Chaos pojící se s absencí formy a řádu je u Bataille odvrácenou tváří podstaty světa i člověka. Známky této

⁶³ Argumentuje tím, že i kdyby byla nějaká jiná existence duše po smrti nebo naše další reinkarnace, byl by to pro nás dnes úplně cizí člověk. Byl by nám zcela lhostejný, jako nějaký úplně cizí člověk žijící na jiném konci planety, v jiné historické době.

podstaty nesou nízké ošklivé formy, krutost, zlo a vše, co naše morálka vyloučila do opozice k „dobrému“ a obestřela zákazy. Určitá tabu jsou pak společná všem lidem, napříč různými kulturami a historickými obdobími. Bataille tato univerzální tabu rozděluje do dvou hlavních skupin, analogicky k ohraničení našeho života. První skupinu tvoří zákazy týkající se narození (související s erotismem) a druhou zákazy vztahující se ke smrti. Smrt je destrukce těla i vědomého subjektu, a erotismus je narušení autonomie jedné oddělené bytosti. „Posledním cílem erotismu je splynutí, zrušení hranice.“⁶⁴ Jsou to momenty, kdy je celistvost formy vyjadřující řád ve společnosti ohrožena. Proto jsou tradičními tabu, která vystihují prostá přikázání: „nezabiješ“ a „nesesmilníš“.

„Zákazy udržují – je-li možné a tak, jak je možné – svět organizovaný prací v ústraní před narušováním, které bez přestání vnáší smrt a sexualita: tato přetrvávající animalita v nás, kterou neustále vnáší, chceme-li, život a příroda, které jsou nám jako hlína, ze které jsme stvořeni.“⁶⁵ Porušit zákaz znamená navázat spojení se ztracenou kontinuitou, jejíž součástí člověk původně byl a z níž se během evoluce oddělil, když přestal být zvířetem. „Jsme diskontinuítní bytosti [...], ale cítíme nostalgii po ztracené kontinuitě.“⁶⁶ Při porušení zákazu (tabu), které bylo u archaických společností vymezeno určitými pravidly – náboženskými rituály, pronikáme do sféry posvátného a nacházíme tak zpět ztracenou animalitu. „Je to stav překračování zákazu, který řídí touhu, požadavek hlubšího světa, bohatšího a zázračnějšího, požadavek, jedním slovem, světa svatého.“⁶⁷

Tak, jako lidský život osciluje mezi dvěma póly krajnosti (od narození ke smrti), i celá společnost a veškeré jsoucno osciluje jako nějaké perpetuum mobile mezi dvěma póly beztvorosti (chaosu) a ohraničené formy (řádu). Čas je neustálý pohyb této oscilace. Bataille vidí člověka i společnost jako elektrický proud – neustálé přesuny energie od jedné částice organismu k druhé, od jednoho souboru částic k druhému a nakonec od jedné bytosti k druhé. Impulsy přitom proudí po pomyslné síti, čímž vzniká komunikace.

64 Bataille, G.: *Erotismus*, Hermann a synové, Praha 2001, s. 159

65 Bataille, G.: *Lascaux ou la naissance de l'art*, Albert Skira, Genève, 1955, s. 37

66 Bataille, G.: *Erotismus*, Hermann a synové, Praha 2001, s. 22

67 Bataille, G.: *Lascaux ou la naissance de l'art*, Albert Skira, Genève, 1955, s. 38

Existují určité mechanismy, které přispívají k udržení neustálého pohybu. Týkají se buď jedince, nebo celé společnosti. Aby vše mohlo zůstat v chodu, je třeba občas zpětné vazby – impulsu v opačném směru. Jedním z nich je právě transgrese zákazu, jejíž jednou ze základních forem je oběť.⁶⁸

K transgresi zákazu nedochází ve společnosti libovolně, ale podle určitých pravidel. Dělo se tak během náboženských rituálů a svátků. Při svátku bláznů se společenské role obracely, král obsluhoval sluhu, pán otroka. V tyto dny bylo dovoleno, co jindy společenská pravidla zakazovala. Zákaz byl dočasně zastaven. Stejně tak, jako když obětující usmrcoval svou oběť. Ta je nejvyšším stupněm (vrcholným momentem) rituálu – svátku. „Antika viděla v oběti ‚zločin‘ obětujícího, který v úzkostném tichu přihlížejících usmrcoval oběť, zločin, kdy obětující, znalý příčin a sám plný úzkosti, hrubě porušoval zákaz zabít.“⁶⁹ Analogicky, tak, jako obětující zabíjí svou oběť a ruší tím její celistvost živé oddělené bytosti, umění provádí oběť formy – její destrukci. Bataille zdůrazňuje, že „umění vyjadřuje moment náboženského překročení zákazu.“⁷⁰

Oběť však nemusí být jen krvavým rozsekáním živého těla. V „Notion de dépense“ (Význam spotřeby) a později v *Prokleté části* (1949) a *Svrchovanosti* (1976) objasňuje Bataille princip ztráty. Tou může být i oběť zdrojů – například svého majetku formou neproduktivní spotřeby. Ta je nutnou protiváhou k produktivní činnosti. Jde tu o princip akumulace a výdeje energie. Té je podle Bataille na světě pořád stejné množství, jen se neustále přelévá sem a tam. Aby byla udržena rovnováha, nadbytek energie musí být

68 Jiným ze zpětných impulzů šířícím se po síti sociálních vazeb je smích: „Když se skupina lidí směje, odhaluje nějaký nesmysl, probíhá jimi intenzivní komunikace. Smějící se [bytosti] tvoří dohromady jakoby vlny v moři.“ [...] „Smích se rodí z porušení rovnosti, z náhlých propadů. Když někomu podtrhnu židli, soběstačnost vážné osoby náhle střídá odhalení hlubší nedostatečnosti (židle se podtrhává pod těmi, kdo si na něco hrají). Z prožitého nezdaru se raduji. A ve smíchu se sám zbavuji vážnosti. Jakoby uniknout starosti o soběstačnost byla velká úleva. Nemohu ovšem svou starost opustit, aniž bych se k ní vrátil. Odhazuji ji jen tehdy, když nehrozí žádné nebezpečí.“ Smích nám mnohdy ukazuje v přijatelné podobě to, co bychom si jinak netroufli vynést na světlo. “Ve smíchu je předtucha pravdy.”

Bataille, G.: Vnitřní zkušenost. Metoda meditace, přeložil Josef Hrdlička, Dauphin, Praha 2003, s. 116-124

69 Bataille, G.: *Lascaux ou la naissance de l'art*, Albert Skira, Genève, 1955, s. 38

70 Tamt., s. 38

nějak spotřebován: hýřením či zahálkou, při okázalých slavnostech či náboženských rituálech a v krajním případě válkou. Každá energie musí být nakonec vyplýtvána.⁷¹ Dříve byla neproduktivní spotřeba výsadou vládnoucích tříd – aristokracie a kněžstva. Dnes velké a svobodné sociální formy neproduktivní spotřeby téměř vymizely, ale princip samotný se neztratil. Převzala ho bohatá buržoazie a střední třída. Plýtvání energií se tak odehrává v soukromí. Už nemá veřejnou funkci.

Překročení zákazu či bezdůvodné vyplýtvání energie je svrchovaným momentem. Svrchovanost je opakem služebnosti a podřízenosti. Služebnost má na zřeteli budoucnost (budoucí užitečnost věci: vyráběného předmětu, vědeckého bádání, apod.). Svrchovanost se naopak pojí s přítomným okamžikem (je to schopnost užívat si přítomného času a nemít přítom na zřeteli nic než tento přítomný čas). „Svrchovaný člověk spotřebovává a nepracuje, zatímco na opačné straně otrok a člověk bez majetku pracují a svou spotřebu omezují na nezbytnost, na produkty, bez nichž by nemohli přežít ani pracovat.“⁷² Naopak dělník pijící víno (kvůli požitku; aby se opil, případně zapomněl na svou rutinu) spotřebovává nad rámec svých bezprostředních potřeb – nakládá tedy svobodně se světem a jeho zdroji.

Svrchovaný člověk porušuje zákazy, dopouští se krutosti a páchá zlo. André Masson zpodobil kromě již zmíněného ještě jeden obraz bezhlavého člověka – Acéphala. Toho Bataille popisuje v „La Conjuración sacrée“ jako odvrácenou stránku lidské bytosti: „Mimo to, co jsem, se setkávám s bytostí, která mě rozesmívá, protože nemá hlavu, a která mě naplňuje úzkostí, protože je utvořena z nevin a zločinu zároveň: drží železnou zbraň v levé ruce a v pravé plameny podobající se svatému srdci. Spojuje v jedné erupci narození i smrt.“⁷³ Smrt je tím, co spojuje veškeré lidstvo. V tom je podle Bataille tajemství náboženské podstaty člověka, která je společná všem národům.

71 Tématem rovnováhy energie se Bataille zabývá hlavně ve svých ekonomických úvahách v *Prokleté části* (1949). V text češtině vyšel spolu s esejí *Teorie náboženství*, přel. Anna Irmanovová, Ladislav Šerý, Herrmann a synové, Praha 1998

72 Bataille, G.: *Svrchovanost*, Herrmann a synové, Praha, 2000, s. 10

73 Bataille, G.: *La conjuration sacrée*, in *Oeuvres complètes I*, Galimard, Paris 1970, s. 446

Představa smrti, vše přesahující nesmírné pustiny, v člověku vyvolává úzkost a děs. Stejně jako „beztvarost“ a odporost nejnižších forem hmoty. Nedostatečnost formy, její úplná destrukce a absence řádu fascinuje a svádí. Dokáže za chvíli zpomalit čas a nastolit vládu přítomného okamžiku. Lidské zrůdy předváděné na trhu, Picassovy obrazy, krvavé výjevy i vulgární prostitutky mají přesně takový účinek. Jsou mimo konvence slušnosti a platné umělecké normy. Bataille poukazuje na spojení transgrese s úzkostí a extatickou smyslovostí. „Překročení zákazu probíhalo i přes zakoušenou úzkost. Úzkost je hluboká při samotném překračování zákazu, ale při slavnosti ji vzrušení přesahuje a uvolňuje.“⁷⁴

Prožitek silných emocí otevírá vnitřní zkušenost, ve které zakoušíme to, co nás přesahuje. Rozum a vše, co víme o skutečnosti, je v tu chvíli stranou. Emoce nás přibližuje k hranici subjektu. Nejzazší stav, kam je možné proniknout a spatřit na okamžik nesmírně, je extáze. Cesta k ní vede neustálým zpochybňováním vědění, až se dostaneme na hranici člověka, do bodu, odkud již není jiné východisko než vystoupení ze sebe. Dosáhneme-li takového bodu, naše vlastní Já se stane objektem. V takovém bodě se zrcadlí veškerá existence, nekonečný přesah možného. Extáze lze dosáhnout jen za dramatických okolností – například při rituálu krvavé oběti, ztrátě bližního či silném soustředění na nějaký dramatický obraz, jehož hrůzu už nemůžeme déle snést.⁷⁵ Pak dochází k extázi, zážitku nejvyšší radosti, zření podstaty a očištění od služebnosti. „Umění dokáže povznést moment našeho štěstí na rovinu smrti.“⁷⁶

Bataille popisuje vlastní zkušenosti s extází. Jako odrazový můstek používal soustředění se na již zmiňovanou fotografii čínského odsouzeného za vraždu k trestu smrti rozřezáním na tisíc kousků za živa.⁷⁷ Píše: „Vycházel jsem z určitého stavu rozptýlené

⁷⁴ Bataille, G.: *Lascaux ou la naissance de l'art*, Albert Skira, Genève, 1955, s. 38

⁷⁵ Michel Surya dává do souvislosti Bataillovo roční studium v semináři Saint-Flour s jeho fascinací zlem a utrpením. „Z období náboženského zapálení si Bataille zapamatoval obrazy mučení a utrpení zpodobené v kostelích, možná si v nich i liboval. Tím, že křesťanství učinilo to nejhorší – nedůstojnou a hnusnou smrt Boha, bez pochyby získalo klíč otevírající jeho mystérium, dvojsmyslné, temné a zároveň preludem.“ Surya, M: *Georges Bataille. An Intellectual Biography*. Verso, London 2002, s.93

⁷⁶ Bataille, G.: *L'art exerce de cruauté*, in *Oeuvres complètes XI*, Galimard, Paris 1970, s.

⁷⁷ „Bodu lze dosáhnout jen v dramatizaci. [...] Zkoušel jsem drastické obrazy – zvláště jsem se soustředil na fotografii mučeného Číňana. [...] Na konci měl mučený staženou kůži z hrudníku, a jeho tělo se svíjelo s pažemi useknutými v lokti a nohama v koleni. Vlasy na hlavě mu stály, byl odporový, vyděšený,

komunikace, z blaženosti vnitřních pohybů. Tyto pohyby, jež jsem uchopoval jako proudící potok nebo řeku, mi poskytovaly východisko, které jsem mohl srážet do jediného bodu, v němž se tok díky zvýšené síle měnil v tryskání podobné vodopádu, výbuchu světla nebo blesku. Toto tryskání mohlo vzniknout právě tehdy, když jsem řeku existence, vytékající ze mě, promítal před sebe.“⁷⁸ Přirovnává zážitek extáze ke smrti: „Zdá se, že je nutná ztráta ne menší než smrt, aby záblesk života pronikl a proměnil pohaslou existenci, neboť je to jen její svobodné vytržení, které se ve mně stává silou života a času. Tak nejsem už nic víc než zrcadlo smrti, stejně jako je svět zrcadlem světla.“⁷⁹ Na jiném místě dodává: „V umírání už nebude žádný možný únik, pochopím rozervanost, která utváří mou přirozenost a v níž jsem transcendoval ‚to, co existuje‘. [...] V ideálně temném prázdnu, chaosu téměř odhalujícím nepřítomnost chaosu (všechno zde je poušť a chlad neprostupné a současně bolestně třpytivé a rozpalující noci), se život otevírá smrti.“⁸⁰

Vidět krutost při rituální oběti při rituálu je dovoleno. Jinak je to tabu. Kde ale hledat krutost v moderním světě? V současném západním světě zakládajícím své hodnoty na principech křesťanství je temné a beztvaré odsunuto do pozadí. Dábla už prý nikdo nebere vážně. Člověk sám sebe vyhostil do světa, kde již není nic hrozného. Archaická společnost praktikující krvavé rituály je tedy sice již minulostí, ale člověk si přesto nese určitou touhu po krutosti jako své dědictví. Krutost je bestiální a bestialita je návrat ke ztracené animalitě, po které toužíme, protože jsme se vyvinuli ze zvířat. V *Documents* Bataille píše: „Lidé mluví o divokých zvířatech a lidské důstojnosti, ale neměli by zapomínat, že jediné zvířata jsou svobodná, protože nejsou podřízená žádnému zákonu.“

pruhovaný krví, krásný jako vos. Píšu ‚krásný‘! ...Něco mi uniká, utíká, strachem sám sobě odcizený a jako bych chtěl zachytit slunce, mé oči sklouzávají. [...] Je přirozené, že se člověk tváří tvář přemíře lidské nebo osudové krutosti bouří a křičí (nemáme srdce): ‚Tohle nesmí dál pokračovat!‘ [...] Je mnohem těžší si říci: ‚To, co ve mně pláče, je prokleté, je to má žízeň po klidném spánku, vztek, že jsem byl vyrušen.‘ Překročením míry jsou náhle zdůrazněné znaky toho, co je svět ve své svrchovanosti.“ (Bataille, G.: Vnitřní zkušenost. Metoda meditace, Dauphin, Praha 2003, s.151-3)

78 Bataille, G.: Vnitřní zkušenost. Metoda meditace, Dauphin, Praha 2003, s. 152

79 Tamt., s. 154

80 Bataille, G.: Vnitřní zkušenost. Metoda meditace, přeložil Josef Hrdlička, Dauphin, Praha 2003, s. 94-5

81 Bataille, G.: *Documents*, Mercur de France, Gallimard, Paris 1968, s. 183

Jediná podle něj znají nevinnou krutost. Mají tlamu, jejíž vyceněné zuby nahánějí strach. Člověk prošel „metamorfózou“ a zbývají mu jen ústa, z nichž vychází spořádaná řeč. Přesto je „v každém člověku hluboko uvnitř zavřený kus zvířete jako ve vězení“⁸² a když pootevřeme dveře, vyřítí se plnou parou ven. Tak, jako krásná květina vězí svými kořeny v hlíně, ani člověk nedokáže uniknout své temné podstatě.

Proto nás krev a špína svádí. Bataille postuluje temnou podstatu světa (chaos), hmoty (beztvarost) i člověka (bestialita). Ne náhodou řadí v kritickém slovníku na první místo heslo abattoir (jatká). V jeho definici upozorňuje na „souvislost mezi velkými místy mytologie (chrámy, kde se obětovalo) a pochmurnými místy, kde dnes teče krev“.⁸³ Je známé, že Bataille od počátku fascinovaly krvavé náboženské rituály a scény, ať už u Aztéků⁸⁴, Indů či při umučení křesťanských světců, ve válce či kdekoli jinde. Ve slovníku proto věnoval i heslo indické bohyni hrůzy a krutosti Kálí, jejíž kult je v Indii velmi populární. Píše, že „v jednom z chrámů jí obětují až 150-200 kůzlat denně. [...] Krev teče na dlažbě, [...] ,Kálí, Kálí, Kálí‘ volají všichni kněží i prosící, z nichž někteří padají tváří k zemi“⁸⁵ a špinaví psi „máčí svůj lačný čumák v kaluži krve“⁸⁶. V Nepálu jsou údajně krvavé orgie ještě hroznější. „Ještě počátkem 19. století obětovali každých 12 let dva vysoce postavené muže [...] jejich krví kropili modly.“⁸⁷ „Kálí je bohyně hrůzy, rozkladu, noci a chaosu. Je patronkou cholery, hřbitovů, zlodějů a prostitutek. Je zobrazená s náhrdelníkem z lidských hlav.“⁸⁸ Tančí na mrtvole Šivy, svého manžela. Podle legendy byla tak opilá krví obrů, které porazila, že si proto svého manžela ani nevšimla, povalila ho, zabila a tančila na jeho mrtvole, až se země třásla. Podobné líčení rituálních krutostí nalezneme i v mnoha dalších Bataillových textech.⁸⁹

82 Tamt., s. 184

83 Tamt., s. 167

84 Bataille podrobně studoval rituály lidských obětí, pojetí války a smrti obecně u Aztécké civilizace. Detailně pak problematiku zpracoval v *Prokleté části* (1949).

85 Bataille, G.: *Documents*, Mercur de France, Gallimard, Paris 1968, s. 179

86 Tamt.

87 Tamt.

88 Tamt., s. 180

89 Zejména v *Prokleté části* a *Teorii náboženství*.

V „L'art exercice de cruauté“ (Umění, výkon krutosti) z roku 1949 objasňuje, jakou úlohu má v tomto schématu umění. Přirovnává oběť k trhlině ve světě fungující jako skulinka v plotě, kterou lze spatřit, co je na druhé straně. Krutá trýzeň či mučení fungují jako vnadidlo, jenž poutá naši pozornost, vytrhuje nás ze starosti o zítřek a vydává nás přítomnému okamžiku. Dříve mělo tuto funkci náboženství, ale v moderní době ji převzalo umění. „Moderní malířství nám nenabízí lhostejné či téměř hezké věci, ale ‚potí‘ svět na plátno. Apollinaire jednou řekl, že kubismus byl velkým náboženským uměním, a jeho sen se neztratil. Moderní malířství prodlužuje reprodukci strachu pomocí obětování obrazu, při kterém destrukce objektu, napůl nevědomě, odpovídá přetrvávající náboženské funkci. [...] Umění se možná osvobodilo od služby náboženství, ale zachovává si služebnost vůči hroznému. Zůstává otevřenou reprezentací toho, co odpuzuje.“⁹⁰

Když je hrůza transfigurována v umění, stává se intenzivní libostí. Libost nás tak dovádí k bodu, ve kterém chápeme destrukci. Přibližujeme se k ní dobrovolně. Touha je hnacím impulsem celého mechanismu. Hranice smrti nás fascinuje a při zážitku destrukce zažíváme něco podobného smrti. Zážitek destrukce nás rozbíjí stejně jako objekt. „Ruina“, která z omezeného individua zbývá, zapomíná na svou omezenost. Tak umění otevírá dvířka do nesmírnosti a dává nám „jako-by“ prožít smrt. Avšak nezabíjí nás doopravdy. Protože i když se neustále snažíme dosáhnout perspektivy přesahu, ve skutečnosti nechceme opravdu opustit hranice vlastního diskontinuitního života. „Chceme se dostat za, aniž bychom udělali krok k překročení, a rozvážně zůstáváme na této straně. Pochopit něco, nebo si něco představit dokážeme jen v hranicích našeho života, za nimiž, zdá se nám, všechno mizí. Za smrtí totiž začíná nepochopitelné, jemuž obvykle nemáme odvahu čelit.“⁹¹ V tom vidí Bataille smysl umění. „Umění dokáže povznést moment našeho štěstí na rovinu smrti.“⁹²

Umění nás povznáší nad sféru praktického, ale ponechává nás přitom naživu. Zachovává

90 Bataille, G.: *L'art exercice de cruauté*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1988

91 Bataille, G.: *Erotismus*, Hermann a synové, Praha 2001, 173

92 Bataille, G.: *L'art exercice de cruauté*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1988

naší diskontinuitu. Stále jsme ještě vnímajícím subjektem, tak jako básnický obraz je stále ještě svázán s určitou formou. „Když se slova jako kůň nebo máslo objeví v básni, jsou tu odtržená od starostí a zájmu. Ať jsou běžně užívána k praktickým účelům, jejich básnické užití lidský život od těchto cílů osvobozuje. [...] Základní poznávací vazby jsou vztahy praktické účinnosti, znát předmět znamená [...] vědět, jak postupovat při jeho zhotovení. Poezie však naproti tomu postupuje od známého k neznámému. Může to, co nedokáže děvečka ani stájník, předvést koně z másla.“⁹³

Pro Bataille je umění „vyjádřením vzpoury, autonomním principem negace, která přesahuje kulturu i vědění, protože pramení z určitého prvku divokosti a nepřizpůsobivosti – z touhy.“⁹⁴ Píše: „Svoboda je podstatou poezie. [...] Poezie se nemůže podřídit řádu. Když se básník angažuje politicky, přestává být básníkem a přijímá zodpovědnost za budoucí řád.[...] Lze si všimnout, že být básníkem je zaujetím svrchovaného přístupu, který je vskutku postojem nedospělým, který není než postojem dítě, než nezávaznou hrou.“⁹⁵ A později: „Básník zdá se žije v jakési noční můře či oslnění. [...] Chaos ducha nemůže být odpovědí na prozřetelnost univerza, ale probuzením v noci, kde sama odpovídá poezie, úzkostná a rozervaná.“⁹⁶ Básník má podle Bataille za úkol neustále přinášet nové trosky do neuchopitelného světa slov.

Podobně jako básník rozkládá představy, i malíř na svých plátnech rozkládá předměty a jejich části vystavuje kruté vládě chaosu. „Joan Miró začal s reprezentací předmětů tak malichernou, že do jisté míry rozměňovala skutečnost v prach, určitý druh prachu rozptýleného slunečním světlem. Potom se tyto předměty samy osamostatnily od vší skutečnosti a zjevily se jako hromada rozložených prvků o to víc neklidných. Nakonec, jak Miró sám přiznal, chtěl ‚zabít malbu‘ a dovedl rozklad do takové míry, že nezůstalo než několik beztvarych skvrn na víku (nebo na náhrobku) krabičky zášti. Potom malé zlostné oddělené prvky přikročily k novému výbuchu, pak znovu a ještě dnes v těch

93 Bataille, G.: Vnitřní zkušenost. Metoda meditace, Dauphin, Praha 2003, s. 171

94 Teixeira, V.: Georges Bataille, La part de l'art. La peinture du non-savoir, L'Harmattan, Paris 1997, s. 23

95 Bataille, G.: Littérature et le mal, in Oeuvres complètes IX, Galimard, Paris 1979, s. 191

96 Tamt., s. 230

malbách mizí a zanechávají stopy bůh ví jaké katastrofy.“⁹⁷

Jiný způsob, jakým umění transfiguruje krutost, líčí Bataille v článku „Van Gogh Prométhé“ (Van Gogh Prométeus) a „Mutilation Sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh“ (Obětní sebepoškozování a uříznuté ucho Vincenta Van Gogha). Van Goghovy malby i jeho život tvoří podle Bataille dohromady jeden celek – jeden mýtus. Kromě samotných pláten láká do výstavních sálů davy lidí i jeho životní příběh: uříznuté ucho, které zaslal do nevěstince. Potom vytvořil své nejslavnější obrazy a o rok a půl později spáchal sebevraždu. Bataille se ptá: „Což Van Gogh neučinil ze svého života jednu velkou tragédii?“⁹⁸ Uříznuté ucho je ve své podstatě obětováním části ze sebe sama. Jeho zaslání na společnosti opovrhované místo ještě zvyšuje ohavnost takového činu. „Odpornost je jen jednou z forem úděsu způsobených hroživou erupcí, vyvrhnutím síly, která může pohltnout. Obětující je svobodný – svobodný zajít až k takovému vyústění, kdy se identifikuje s obětí, [...] vytrhnout se sám ze sebe.“⁹⁹

Bataille v uříznutém uchu malíře vidí „slunce“, které ze sebe vyrval. Slunce je vyzařování, obrovská ztráta světla a tepla. Od uříznutí si ucha začal Van Gogh přikládat slunci smysl, který do té doby na jeho plátnech nemělo: „Neuvádí ho na plátno jako dekor, ale jako čaroděje, jehož tanec pomalu pozvedá dav a vtahuje do svého rytmu. [...] Když nastává tento sluneční tanec, příroda se náhle vzpění [...] Smrt se zjeví průsvitná, jako slunce zjevující se skrze krev v ruce, jež žije, mezi kostmi malujícími temnotu.“¹⁰⁰ Poté, co si Van Gogh uříznul ucho, namaloval svá nejkrásnější plátna, mezi nimiž i slavné slunečnice. Pro Bataille jsou právě ty vyjádřením zvrácenosti a temné krutosti. Natahují se za sluncem, které je zároveň vysouší a zabíjí. Motiv krutého oslepujícího slunce vyvádějícího ze sebe je u Bataille velmi častý. „Nesmírné světlo slunce oslepuje lidské oči tak, že je ponořuje do úzkostné temnoty.“¹⁰¹ Tento základní paradox slunce nalezneme

97 Bataille, G.: *Documents*, Mercur de France, Gallimard, Paris 1968, s. 195

98 Bataille, G.: Van Gogh Prométhé, in *Oeuvres complètes II*, Galimard, Paris 1970, s. 498

99 Bataille, G.: *Documents*, Mercur de France, Gallimard, Paris 1968, s. 162

100 Bataille, G.: Van Gogh Prométhé, in *Oeuvres complètes II*, Galimard, Paris 1970, s. 498-9

101 Teixeira, V.: Georges Bataille, La part de l'art. La peinture du non-savoir, L'Harmattan, Paris 1997, s.

již i v úvodu zmiňovaném Příběhu oka.

Jinou analogii k destrukci či oběti vidí Bataille u Markýze de Sada, jehož životním posláním, prý jak sám píše, bylo vyjmenovat co nejvíce možností, jak zničit lidskou bytost. Sade podle Bataille znal sadistickou touhu a reflektoval tyto stavy: „Sade v samotě vězení rozumově vyjádřil nekontrolovatelná hnutí, na jejichž negaci vystavělo svědomí společnost a obraz člověka.“¹⁰² Sexuální nevázanost rozkládá představu ucelenosti lidské bytosti. Nevázanost obsahuje prvky přesahu, který může jít až k samotnému ohrožení života. „Sadova představivost dovedla tuto nevázanost a přesah k nejhoršímu. [...] Usekané prsty, vydloubané oči, vytrhané nehty, mučení, kdy morální hrůza zosťhuje bolest, matka, kterou lest a teror dovedou k vraždě svého syna, výkřiky, krev vytékající do smrduté špíny, to vše nakonec vede k nevolnosti. To přesahuje, dusí a přináší v momentu ostré bolesti emoci, která rozkládá – a která zabíjí.“¹⁰³

Rozbité a zdeformované formy, krutost doprovázená nízkostí, zlem, odporností a obscénností svádí jako zakázané ovoce. Je jako návnada na subjekt. Vede k překročení tabu a prožitku svrchované svobody, k navázání kontaktu se sférou posvátného – i za cenu možné ztráty života. Laciná holka je pro Bataille stejně posvátná, jako krvavá lidská oběť. Příznačným rysem svrchovaných momentů transgrese zákazů je prožitek intenzivních emocí – smíchu a pláče, nejhlubší úzkosti a hrůzy i nekonečné radosti. Jejich extrémní formy se přitom vyskytují současně. Vyvolat takové emoce může buď skutečná událost, nebo také umělecká fikce. Proto může umění nahradit obětujícího při rituálním aktu.

Zatímco poezie a malířství jsou obětí formy, literatura a divadlo vyvolávají děs symbolickými reprezentacemi tragické ztráty. Tragédie totiž obchází běžné potřeby užitečnosti a praktické účelnosti. Naopak se vztahuje ke smrti, která je společná všem lidem a která je univerzálním přesahem služebné užitečnosti. V článku „Bataille, la mort

102Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 253

103Tamt., s. 254-5

et le sacrifice“ to vystihuje Jean-Michel Rey. S tím podle něj souvisí i Bataillovo tragické pojetí umění: „Řecká tragédie umísťuje nad společenství lidí viditelné znaky deliria smrti: nechává spatřit tyto znaky, ve kterých by lidé mohli – měli – rozpoznat svou opravdovou povahu. [...] Tragédie se odehrává na hranici posvátného.“¹⁰⁴

Stejně jako smrt je společným momentem a bránou posvátného narození. Bataille proto v předmluvě k *Madame Edwardě* požaduje erotismus nahlížený tragicky. Při úvodní scéně v nevěstinci popisující poskytnutí služby klientem–vypravěčem prostitutce v sále plném lidí a doprovázené pocity rozkoše, úzkosti, studu a hnusu, zde dochází k dramatizaci situace. Dramatizace musí být tak silná, že jí čtenář ani vypravěč již nemůže dál snést. V té chvíli utíká prostitutka Madam Edwarda zahalena černým pláštěm do tmy. Vypravěč ji pronásleduje a prožívá svrchovaný okamžik, který reflektuje. Bataille píše: „Má úzkost je konečně absolutně suverénní. Moje mrtvá suverenita je na dlažbě. Neuchopitelná, obklopená hrobovým tichem – schoulená v očekávání něčeho hrozného – a přece se její smutek všemu směje.“¹⁰⁵ Madam Edwarda, prostitutka, která o sobě tvrdí, že je Bůh, vede svého klienta – milence – uprostřed noci k bráně opatství Saint-Denis. Jako by se jednalo o nějaký obřad, ve kterém místo kněze zaujímá prostitutka – kněžka. Vypravěč pokračuje: „A tady jsem poznal, že Ona nelže, když tvrdí, že je Bůh. [...] Roztřásl jsem se, před sebou jsem tušil největší pustinu světa. [...] Už jsem ji neviděl: z klenby spadala temnota smrti. Aniž mě to vůbec napadlo, ‚věděl‘ jsem, že čas agónie nadchází. Přijal jsem to, toužil jsem trpět, toužil jsem jít dál, dojít, i kdyby mě to mělo stát život, až k samotnému ‚prázdnou‘. [...] Sténaje hrůzou pod klenbou, smál jsem se: ‚Jediný ze všech lidí procházím nicotou tohoto oblouku!‘“¹⁰⁶

Motiv smrti je příznačný i pro uměleckou tvorbu. Autor, který tvoří, je zároveň autor, který umírá. V předmluvě k *Madame Edwardě* definuje Bataille bytí jako přesah a přesah jako výjimku – zázrak určující hrůzu i půvab. Výjimku, kterou činí umění vůči poznatelnému světu: „Nikdy se nenechám spoutat, [...] uchovám si svoji svrchovanost,

104Rey, J.M.: Bataille, la mort et le sacrifice, in *Revue des Sciences Humaines* 1987–2 (206) , s. 75

105Bataille, G.: *Madam Edwarda*. Zemřelý., přeložil Miroslav Drozd, Dauphin, Praha 1998, s.25

106Tamt., s.35-7

keré mne zbaví jedině má smrt [...]. Neodmítám poznání, bez něhož bych nepsal, avšak tato píšící ruka umírá a touto smrtí, jež je jí zaslíbena, se zbavuje omezení přijatých při psaní (přijatých rukou, jež píše, a odmítnutých tou, jež umírá.).“¹⁰⁷ Neustále se pohybujeme na hranici, kterou chceme, ale nemůžeme překročit. Kdybychom tak učinili, nemohli bychom zůstat naživu. To platí pro autora i čtenáře. Rey cituje Bataillova slova z *l'Histoire de l'Erotisme*¹⁰⁸: „Fiktivní přiblížení se ke smrti prostřednictvím literatury nebo oběti jako jedině ohlašuje radost, která by nás uspokojila, kdyby její předmět byl skutečný; která by nás alespoň uspokojila z principu, protože mrtví bychom už nebyli ve stavu možného uspokojení.“¹⁰⁹

Stejný princip nemožnosti naplnění se týká i poezie. Ve Vnitřní zkušenosti Bataille tvrdí, že poezie krajnosti nikdy nemůže dosáhnout: „Je-li tu krajnost, nejsou již prostředky, které slouží k jejímu dosažení.“¹¹⁰ Je to stejné, jako když mluví o částečném ukotvení umění ve sféře známého i ve sféře neznámého. „Básnický obraz, pokud směřuje od známého k neznámému, se nicméně chytá známého, které mu dává tělo, a drží se jej přesto, že známé a současně s ním i život rozdír.“¹¹¹ Neustále zdůrazňuje touhu překročit hranici, aniž bychom ji doopravdy překročili, vyjádřenou v umění. „Z toho plyne, že prakticky všechna poezie je upadlá, je sice požitkem obrazů vysvobozených ze sféry otročení, ale odpírajících vnitřní destrukci, jež je přístupem k neznámu. I hluboce destruované obrazy jsou panstvím vlastnění.“¹¹² Nevlastnit nic je nedosažitelným předmětem touhy. Přesto však platí pravidlo: „Je špatné vlastnit už jen trosky, ale neznamená to nevlastnit nic, jedna ruka tu zadržuje, co druhá dává.“¹¹³

Umění má funkci „jako by“. Protože člověka přibližuje k „velkému tajemství“, které jej přesahuje, ale přitom k němu doopravdy proniknout nemůže, je svým způsobem lží. A

107Tamt., s. 17

108Text předcházející samotné knize *Erotismus*

109Bataille, G.: *l'Histoire de l'Erotisme* in *Oeuvres complètes VIII*, Galimard, Paris 1977, s. 94, cit. podle *Revue des Sciences Humaines* 1987-2 (206), s. 86-7

110 Bataille, G.: *Vnitřní zkušenost. Metoda meditace*, Praha 2003, s. 68

111 Tamt., s. 187

112 Tamt., s. 187

113 Tamt., s. 187

pomocí lží také operuje. Teixeira vyzdvihuje pasáž z článku „L'apprenti sorcier“ (Čarodějův učeň), kde Bataille píše: „V představách obrazotvornosti je všechno klam. Je to klam tak lživý, že nezná zaváhání, ani stud. [...] Pravda, kterou pronásleduje věda, je pravdivá jen pod podmínkou zbavení smyslu, a nic nemá smysl, aniž by zároveň nebylo lží.“¹¹⁴ Bataillova estetika je v tomto smyslu doslova negativní. V jeho pojetí, je umění jakýmsi oknem otevírajícím se do sféry kruté animality, nicoty a zla, přičemž samo nám však o této sféře zprostředkovává jen klam.

V „L'Art, exercice de cruauté“ objasňuje Bataille umělecký klam tak, že hranice smrti nás fascinuje a při zážitku destrukce zažíváme něco smrti podobného. Libost nás vede k bodu, kde chápeme destrukci, k níž se ve fikci přibližujeme dobrovolně. Rey v tomto smyslu přesně vystihuje, že uvědomění si smrti se podle Bataille nemůže obejít bez záludnosti: „Existuje striktní potřeba divadla, reprezentace [smrti], bez jejíhož opakování bychom zůstali tváří v tvář smrti jednoduše cizí. Fikce smrti je bez jakýchkoli pochyb nutností první třídy [...]. Lidstvo žije z komedií – především z těch, které zobrazují smrt – a těmi se klame [...]. Svrchovaná literatura se snaží prodloužit fascinaci, která přesahuje divadelní představení, ať už komické, nebo tragické.“¹¹⁵ Cituje Bataille: „Alespoň v tragédii se jedná o to, abychom se ztotožnili s nějakou umírající osobou a uvěřili, že umíráme, ačkoli jsme na živu.“¹¹⁶ Smrt předvedená pod rouškou fikce je smyslem umění. Smrt je předmětem umělecké nápodoby.

V revue Critiques ¹¹⁷vydávané od roku 1946 publikuje Bataille několik článků

114 L'apprenti sorcier in OC I, s. 526. Cit. in Teixeira, V.: Georges Bataille, La part de l'art. La peinture du non-savoir, L'Harmattan, Paris 1997, s. 110

115 Rey, J.M.: Bataille, la mort et le sacrifice, in Revue des Sciences Humaines 1987-2 (206), s. 88

116 Hegel, la mort et le sacrifice“, Deucalion, 5, s. 34-34; citováno podle Revue des Sciences Humaines 1987-2 (206), s. 88

117 Bataille se aktivně zajímal o politiku a poválečné období, kdy Evropa byla rozdělena na západní a východní sféru vlivu, kde soupeřil kapitalismus se sovětským socialismem a sousední Španělsko ovládl Frankův režim, k diskuzím o různých ideologických systémech jen vybízela. Jak již samotný název naznačuje, revue Critiques neměla být zaměřena na prezentaci nových teorií či ideí, ale čistě na kritiku knih, které s ideologickými teoriemi pracují, nebo k nim zauímají nějaký postoj. Rok po založení byla revue Critiques novináři zvolena za nejlepší časopis. V rozhovoru, který při této příležitosti Bataille poskytl týdeníku Figaro littéraire uvedl, že „lidské uvědomění nesmí nadále zůstat rozškatulkováno. Critique hledá vztahy, které mohou existovat mezi politickou ekonomikou a literaturou, mezi filosofií a politikou.“¹ (Surya, s. 369) Časopis měl být křižovatkou filosofie, literatury, náboženství a politické

zaměřených na roli zla v literatuře. Později tyto články v revidované podobě vydal jako soubor pod názvem *Literature et le Mal (Literatura a zlo)*. V úvodu poznamenává: „Tyto studie odpovídají snaze, která mě vedla k vyjasnění smyslu literatury [...] Literatura je podstatou, a nebo není ničím. Věřím, že zlo – určitá ostrá forma zla – jehož je vyjádřením, má pro nás svrchovanou hodnotu. Avšak tato koncepce nenařizuje absenci morality, naopak vyžaduje ‚hyper-moralitu‘“¹¹⁸ Koncept hyper-morality přitom Bataille naznačil již dříve ve Vnitřní zkušenosti, kde morálku označil za uzdu, kterou si nasazuje člověk včleněný do řádu známého. Neznámo uzdu trhá, vydává neblahým následkům. Pořád se pohybujeme na stejné šachovnici, kde vládou protiklady dobra a zla, práce a hry. „Rovinou morálky je rovina projektu. Protějškem projektu je oběť. [...] Oběť je nemorální, poezie je nemorální.“¹¹⁹ Hyper-moralita vyžaduje svrchovaný přístup, oproštění se od světa práce a projektu.

V *Literature et le Mal* si jako první bere za příklad román *Na větrné hůrce* od Emily Brontové. Nazývá knihu možná nehlouběji zlou ze všech příběhů o lásce. Lásku a erotismus vidí Bataille vždy v perspektivě smrti. „Ať se jedná o čistý erotismus (vášeň lásky) nebo o smyslnost těl, intenzita je největší, když zánik, smrt bytosti prosvítá. To, co nazýváme neřestí, vyplývá z této hluboké implikace smrti.“¹²⁰ Neřest je signifikantní formou zla. Podobné pasáže nalezneme i v Erotismu: „Když milující nemůže vlastnit milovanou bytost, pomýšlí někdy na to, že ji zabije: často by ji raději sám zabil, než ztratil. V jiném případě si přeje svou vlastní smrt. [...] Je-li spojení dvou milujících výsledkem vášně, pak přivolává smrt, touhu po vraždě nebo sebevraždě. Vášně je vyznačena aurou smrti.“¹²¹

Román *Na Větrné hůrce* vypráví příběh Catherine, která se v dětství přátelí s nalezencem Heathcliffem. Bataille shrnuje příběh románu a vyzdvihuje určité motivy. Zdůrazňuje období dětské lásky Catherine a Heathcliffa, kdy se oba spolu „volně proháněli po

ekonomie. Podobně jako *Documents* jdou napříč jednotlivými disciplínami.

118Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 171

119Bataille, G.: *Vnitřní zkušenost. Metoda meditace*, Dauphin, Praha 2003, s. 172

120Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 175

121Bataille, G.: *Erotismus*, Hermann a synové, Praha 2001, s. 28-29

rozlehlých pláních“.¹²² On pak odešel za kariérou a zbohatl. Ona, která netušila o jeho plánu vrátit se, si mezi tím vzala jemného a bohatého šlechtice. Heathcliff se s tím nesmíří. Myslí, „že Catherine zradila jejich absolutně svrchované království dětství“¹²³, a vezme si proto po návratu šlechticovu sestru, aby mu mohl škodit tím, že jí ubližuje. Cathrine se cítí vinna a nakonec umře.

Podle Bataille je „předmětem knihy revolta prokletého, kterého osud vyhánění ze svého království a jehož spalující touhu dobít ztracené království zpět nic nezadrží. [...] Kvůli němu Catherine, kterou stále považuje za svou, nakonec zemře. [...] To je revoltou Zla proti Dobru. [...] „Heathcliff je inkarnací prvotní pravdy, pravdy dítěte revoltujícího proti světu Dobra, proti světu dospělých, a pro svou revoltu oddaný straně Zla.“¹²⁴ Postava Catherine je čistě morální. Umírá, protože se nedokázala odpoutat od toho, koho v dětství milovala. Z tohoto pohledu není zamýšlené zlo jen snem zlého, ale i snem dobra. V tom spočívá transgrese zákona, osvobození od veškerých předsudků praktického světa. Obrazy hrůzy, zkázy a zla se přiči etickým soudům vycházejícím z běžné morálky.¹²⁵

V závěru článku Bataille definuje význam zla: „Zlo v této souhře protikladů není již principem nevyléčitelně protikladným přirozenému řádu, který je v mezích rozumu. Smrt je podmínkou života, Zlo, které se svou podstatou se smrtí pojí, je v určitém dvojím smyslu základem bytí člověka. Člověk není zasvěcen Zlu, ale nesmí, pokud možno, se nechat uzavřít v omezení rozumu. Musí nejprve toto omezení přijmout, musí uznat nutnost rozumového kalkulu zisku. Ale musí vědět, že tomuto omezení, tak, jak je nutně uznává, uniká určitá jeho neredukovatelná svrchovaná část.“¹²⁶ Na jiném místě ještě dodává, že podstatné je samozřejmě čisté zlo pro zlo. Nikoliv zlo konané za účelem nějakého zisku. „Stvrzení smyslu Zla je stvrzením svobody, ale svoboda Zla je také negací svobody. Tento protiklad nás přesahuje.“¹²⁷

122Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 176

123Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 177

124Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 177-8

125 Podobně to ostatně platí i pro výše zmiňované příklady z výtvarného umění, kde se obrazy destrukce staví proti estetickým soudům krásy, respektive normy.

126Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 186

127Tamt., s. 234

Bataille se též věnuje dílu Williama Blaka. Jeho poetická i grafická tvorba jako by přesně ilustrovala Bataillovu estetickou koncepci. „Blake dokázal pomocí vět se strohou jednoduchostí redukovat člověka na poezii a poezii na Zlo.[...] Ustanovil se malířem přízraků. [...] Celý jeho život měl jen jediný smysl: nechal představám svého poetického génia vystoupit nad prozaickou skutečnost vnějšího světa. [...] Po pravdě řečeno se jeho život bez příběhu odehrával ve světě vnitřním a mytické postavy, které jej tvořily, byly negací vnější skutečnosti, morálních zákonů a povinností, které tyto zákony vyžadovaly.“

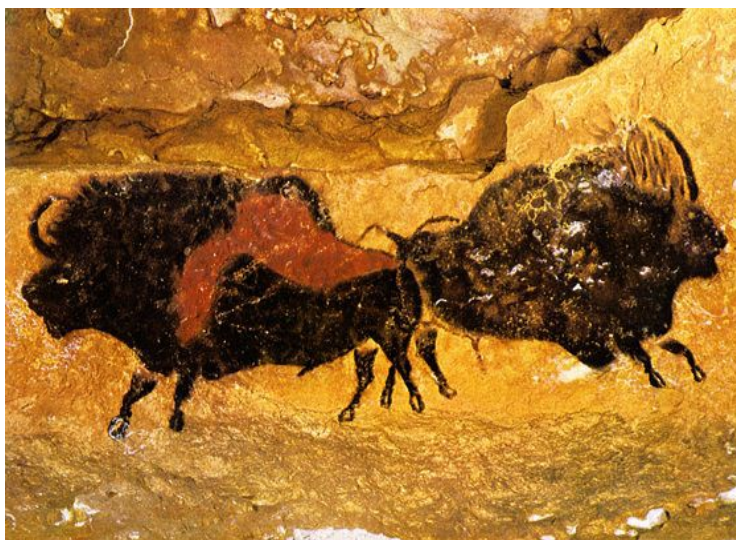
128

Bataille analyzuje Blakovu poezii pomocí jungovské analýzy – zesíleného vnímání znaků a obrazů z nevědomí. Dochází k závěru, že poezie zesiluje vnější formy věcí: „Poezie neakceptuje holé smyslové vjemy, ale není vždy pohrdáním vnějším světem. a Dokonce je jím velmi zřídka. To, co odmítá, jsou spíše vnější přesné hranice předmětů mezi sebou, ale připouští jejich charakter vnějšího. Popírá a rozbíjí blízkou skutečnost, protože v ní vidí clonu, která nám zamlžuje pravdivé tvary světa.“¹²⁹ Poezie rozbíjí hranice věcí, zbavuje nás omezení a odhaluje nám jejich pravou podstatu. Tím také proniká do sféry přesahu: „Vše, co je svaté, je poetické a vše, co je poetické, je svaté.“¹³⁰

128Tamt., s. 221-4

129Tamt., s. 225

130Tamt., s. 226



Malby z jeskyně Lascaux

5. Zrod umění, člověka a moderní společnosti

Jestliže až do padesátých let byly Bataillovy estetické názory roztroušeny v různých článcích publikovaných v časopisech a jako vedlejší poznámky prakticky ve všech jeho dílech, situace se po roce 1950 mění. V roce 1953 začíná Bataille pracovat na projektu švýcarského nakladatele Alberta Skiry, velké kolekci knih o malířství – *Les Grands Siècles de la Peinture*. V rámci tohoto projektu vzniká *Lascaux ou la naissance de l'art* (*Lascaux, aneb o původu umění*) jako přirozený úvod k celé sérii a monografie *Maneta* (obojí vychází roku 1955). V obou textech Bataillova koncepce umění značně přesahuje estetický rámec a zřetelně se prolíná s jeho vizí historie obecně. V prvním z textů spojuje Bataille zrod umění se zrodem člověka *Homo sapiens*, ve druhém pak nástup moderní společnosti s malbou Eduarda Maneta.

Významným podnětem k napsání prvního textu bylo objevení jeskyně Lascaux v oblasti Dordogne poblíž Montignacu.¹³¹ Netrápí jej pochybnosti o autenticitě prehistorických maleb, která byla od objevení jeskyně Altamira roku 1875 často napadána a zpochybňována.¹³² O autentičnosti nalezených maleb Bataille nepochybuje a naopak je prohlašuje za „první hmatatelné znamení, které se nám dochovalo o umělecky tvořícím člověku“, svědectví o „úsvitu lidstva“. ¹³³ Lascaux podle něj sice neobsahuje nejstarší malby, ale je nejujcelenějším a nejkrásnějším souborem pravěkých maleb – „Sixtinskou kaplí pravěku“. V počátcích umělecké tvorby vidí Bataille počátek člověka jako takového, počátek naší civilizace: „Člověk z *Lascaux* stvořil tento svět umění, ve kterém

131Název jeskyně je odvozen od místní legendy vážící se k záhadnému otvoru – liščí noře vyhloubené do skály na kopci, o které se říkalo, že vede do podzemí, kde se nachází dvorec pánů z Lascaux. A právě do této nory se v polovině srpna 1942 spustila čtveřice zvědavých mladíků, aby zde objevili poklad ukrytý po tisíce let. O svém nález informovali svého učitele. V oblasti tou dobou pobýval i významný francouzský prehistorik abbé Henri Breuil, který byl pověřen výzkumem tohoto místa. Ten pak také publikoval v té době nejrozsáhlejší práci o pravěkém umění: *Quatre cent siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'Âge du Renne (Čtyři sta let nástěnných maleb. Jeskyně s malbami z období svrchního paleolitu., vyšlo 1952)*. Bataille se o práci abbé Breuile často zmiňuje a čerpá z ní zejména paleontologické a paleo-ethnografické údaje, ale sám zaujímá k problematice zcela jiný přístup.

132Bývá citována případ provokace Bataillova rivala, André Bretona, který vzbudil pohoršení, když roku 1952 v jeskyni Pech-Merle přejel prstem po malbě, aby vyzkoušel, jak je čerstvá.

133Bataille, G.: *Lascaux ou la naissance de l'art*, Albert Skira, Genève, 1955, s. 11

počíná vzájemná komunikace myslí. *Člověk z Lascaux* dokonce tímto způsobem komunikuje i s dalekou budoucností, kterou pro něj listvo představuje.¹³⁴ *Lascaux, aneb o původu umění* je oslavou umění i člověka.

Argumentuje tím, že po pralidech máme sice stopy mnohem starší – nástroje, které dokazují jejich inteligenci. Ale teprve Lascaux je důkazem o vnitřním životě našich předků. Nevíme o nich téměř nic, ani o době, kdy žili. Neznáme jejich zvyky, ani společenské uspořádání. Přesto nám umělecká díla z Lascaux nejasnou a tajemnou formou něco o těchto lidech sdělují. Podle Bataille je tímto sdělením silná intimní emoce, která je pro nás srozumitelná. Jde o první doklad o komunikaci mezi lidmi.

Bataille odmítá interpretaci pravěkých maleb jako pouhých zaklínadel lovců lačných po zabíjení zvěře. Trvá na důležitosti elementu svobodné tvřivosti a slavnosti, času, kdy necháváme stranou užitečnou aktivitu a oddáváme se kouzlu okamžiku, přitahování tajemným se pozvedáme nad běžnou každodenní činnost do vyšších sfér. Jsou zde totiž přítomná symbolická vyobrazení, k jejichž interpretaci zdá se nestačit jednoduchá úvaha o touze symbolicky ulovit vyobrazené zvíře. „Jak jinak bychom mohli vysvětlit obraz jednorožce, před nímž se nacházíme u vstupu do jeskyně a který symbolizuje imaginární zvíře? Co znamená výjev z nejzazšího výklenku, kde před bizonem ztrácejícím své vnitřnosti leží člověk bez ducha? Další vyobrazení jinde než v Lascaux nelze redukovat na jednoduchou vypočítavost magie.“¹³⁵

Bataille píše, že průvod zvířat na zdech nás při vstupu do jeskyně uchvátí a okouzlí. „Jejich vyobrazení v nás vyvolávají pohnutí, zatímco lačnost nás ponechává lhostejné. Přitom v nás tato nesrovnatelná krása a sympatie, kterou probouzí, zanechává silné napětí.“¹³⁶ Podstata umění se podle něj „dotýká srdce“¹³⁷, nikoli účelu, nebo chladného výpočtu. Tak, jako umělecká díla pozdějších staletí nám dávají pocítit jasnou a spalující

134Tamt., s. 11

135Bataille, G.: *Lascaux ou la naissance de l'art*, Albert Skira, Genève, 1955, s. 34-35

136Tamt., s. 13

137Tamt., s. 12

přítomnost. Například malba býka: „Je nemožné si představit komplexnější a bohatší malbu. Není snad ani možné vyzdvihnout její plnost: zřídka se nám dostaví tak intenzivní pocit přítomnosti, s takovou něhou, divokou a zvířecí přívětivostí. To, co je něžného v drsné zvířeckosti – neosobní a nevědomé – je evokováno touto malbou se zarážející přesností.“¹³⁸ Tak, jako Picassovy kresby a Blakeova poezie i pravěké „umění staví proti užitečné aktivitě neužitečnou figuraci, symboly, které svádí, které se rodí z emocí a k emocím se také obracejí. [...] Krása těchto lidských výtvorů se obrací k něžnosti animality.“¹³⁹ O něco dále ještě dodává: „Jeskyně s malbami, které rozhodně nesloužily k bydlení [...], přitahovaly člověka díky strachu, který má člověk přirozeně z hluboké temnoty. Strach je posvátný a temnota náboženská: vzhled jeskyně přidával k pocitu magické moci, zásahu do nedostupné oblasti, která byla tou dobou předmětem maleb.“¹⁴⁰

Bataille se opírá o antropologické studie a zasazuje člověka z *Lascaux* do kontextu evoluce. Tvrdí, že člověk období svrchního paleolitu (*člověk z Lascaux*) se nám již zcela podobal nejen po fyzické stránce, ale měl i kreativního ducha. A v tom právě vidí souvislost zrodu homo sapiens se zrodem umění. Bataille odmítá představu pravěkého člověka jako bytosti ošklivé, hrubé, tupé – skoro zvířete. Naopak zdůrazňuje, že představa člověka je v nás fundamentálně protikladná k představě zvířete: „Nemáme právo představovat si Homo sapiens jako obhroublé lidi, kteří uznávají jedině hrubou sílu. Zapomínáme ostatně, že se tyto jednoduché bytosti smály, že byly bez pochyby první, kteří se k našemu úděsu, uměly smát.“¹⁴¹ Podotýká, že i dnes se jemný cit a smích slučuje s životem v obtížných podmínkách. Důkazem toho jsou například Tibetané. „Jak bychom tedy při pohledu na malby v Lascaux [...] měli pohlížet na ty, kdo je vytvořili, jako na chudé na duchu? Kdyby život nedovedl tyto lidi až k bujně radosti, nemohli by jej zobrazit s takovou rozhodností. [...] Ten pohled na animalitu, který je vzrušoval, je lidský v tom, že život jako takový je zde transfigurován, je krásný, a proto svrchovaný,

138Tamt., s. 86

139Tamt., s. 12

140Tamt., s. 56

141Tamt., s. 23

nad veškerou možnou bídu.“¹⁴²

Bataille spojuje zrod lidstva se dvěma rozhodujícími událostmi. První je vynalezení nástroje, a tedy práce zaměřené na určitý cíl: práce se koná s vidinou předmětu, který ještě není, ale teprve bude. Tak vznikla představa budoucnosti. Druhou událostí je pak vznik umění, potažmo hry, jako protikladu k práci, navracející člověku intenzivní prožitek přítomného okamžiku, který je vlastní ztracené animalitě. Smysl Lascaux spočívá v přechodu od člověka zručného k člověku, který je schopen neužitečné hry, z níž podle Bataille pravděpodobně náhodou, například při otisknutí ruky na stěnu, vzniklo umění. Bez předchozího dosažení zručnosti při obrábění nástrojů, by však první malby nemohly spatřit světlo světa.

Při vyrábění nástrojů si lidé uvědomili, že sami umírají, zatímco nástroje přetrvávají. Toto uvědomění vedlo nakonec k pohřbívání těl. Lebka, která se uchovala, neměla ani ve smrti přestat reprezentovat zemřelou bytost. Zahrabání těla mělo také ochránit mrtvého před ještě dalším zlem, než je smrt, například před rozsápáním divou zvěří. Pohřbívání je pro Bataille důkazem, že lidské chování ve vztahu ke smrti je zcela fundamentální. „Od počátku toto chování evidentně implikovalo pocit strachu či respektu: v každém případě šlo o silný pocit, který činil lidské ostatky odlišné od všech ostatních předmětů.“¹⁴³ Mrtví fascinovali živé, kteří se k nim obávali přibližovat. Tak vzniklo tabu a posvátné. Odtud vzešla klasifikace předmětů na posvátné, tj. zakázané, a profánní, se kterými bylo možné volně nakládat. Bataille zdůrazňuje, že v „temném období předcházejícím úsvitu Lascaux“ se zformovaly principy zákazů (tabu), na kterých stojí lidská společnost. Tím se člověk liší od zvířete, pro které žádné zákazy neplatí. Zbývalo již jen najít protiváhu a znovu navázat ztracený vztah s bezprostředností: v umění, hře, náboženství.

A právě onen ztracený svět animality měly podle Bataille reprezentovat malby ukryté v temnotách jeskyní jako v chrámech. „Nástrojem se člověk sice vyvyšuje nad zvíře, ale

¹⁴²Tamt., s. 24

¹⁴³Tamt., s. 31

zvíře člověka převyšuje fyzickou silou, jemným čichem a sluchem. Je blíže přírodním silám a božství.“¹⁴⁴ Zvířata byla pro člověka posvátná: „nacházela se na úrovni bohů a králů, nad zaměstnanou lidskostí. [...] v dávných dobách v minulosti svrchovanost [...] náležela králům, král a bůh splývali a bůh se jen stěží odlišoval od zvířete.“¹⁴⁵ Bataille připomíná zvířecí podoby bohů starších národů, jako například v Egyptě či u indiánských kmenů. Odtud také odvozuje rituální tance ve zvířecích maskách. Míni, že při slavnosti se člověk přibližuje zvířeti a přesahuje do světa božského, přírodního, zvířecího. Uvolňují se vášně a touhy, které jsou jinak drženy pod zámkem zákazy odvozenými z rozumu za účelem omezení chaosu způsobeného mocí smrti a sexuálních sil.¹⁴⁶

Nekontrolovaná vášně a touha je pak právě tím, co umění svým klamem zprostředkovává, nehledě na konkrétní obraz či příběh, který vypráví. Tím, že nám umění nechá „jako-by“ prožít prudké a ničivé emoce, které by jinak mohly přerůst ve vládu chaosu, nadzvedává pomyslnou pokličku rozumu a morality. Nechává vystoupit na povrch odvrácenou stránku člověka – temnou a krutou – „kus zvířete“, který v něm přetrvává. Obnovením vztahu s ní – tj. její komunikací – nám zároveň od ní ulehčuje. To je vedle rozbíjení ztuhlých konceptů a forem další ze základních funkcí umění.

Touha a vášně je v Bataillově estetické koncepci zcela zásadní, protože míra, jakou je v umění obsažena, je mírou umělecké hodnoty. „Každé umělecké dílo má nezávisle na touze po zázračném nějaký konkrétní smysl. Touha po zázračném je společná pro všechny. [...] Můžeme již předem říci, že takové umělecké dílo, ze kterého není tato touha po zázračném cítit, kde je slabá a sotva hraje roli, je uměleckým dílem prostředním. Stejně tak oběť má určitý smysl, jako hojnost úrody, pokání, nebo jakýkoli jiný logický cíl: nicméně odpovídá obecně určitým způsobem hledání posvátného okamžiku, který přesahuje profánní svět.“¹⁴⁷

144Tamt., s. 126

145Tamt.

146 Bataille také poukazuje na fakt, že většina pravěkých vyobrazení člověka zdůrazňuje lidské reprodukční orgány: mužské postavy jsou ithyfalické a ženské sošky (venuše) mají zvýrazněné rysy související s mateřstvím (prsny, boky).

147Bataille, G.: *Lascaux ou la naissance de l'art*, Albert Skira, Genève, 1955, s. 39

Jaké míry nabude intenzita touhy je měřítkem nebezpečí. Ne každý se odváží zajít dále, než je zcela evidentně bezpečné. Jít cestou inovace proto nepřísluší většinové společnosti, nýbrž elitě – jedincům či minoritám, jakožto odvážným průkopníkům: „Lidstvo sleduje dva cíle, z nichž jeden negativní, tj. uchovat život (vyhnout se smrti) a druhý pozitivní, tj. zvětšit intenzitu života. Tyto dva cíle nejsou protiklady. Ale intenzity není nikdy dosaženo bez nebezpečí.“¹⁴⁸ Proto je z hlediska zachování života příliš riskantní, aby se do nebezpečných sfér, kde intenzita vášně dosahuje vrcholu, vydávaly masy. Intenzita je v protikladu k trvání. „Intenzita kolísá v závislosti na větší či menší svobodě.“¹⁴⁹ Intenzitu Bataille definuje jako pozitivní hodnotu v umění i v životě, zatímco dobro a trvání jako obecné cíle související s udržením produktivní práce. Svoboda proto někdy koreluje se zlem. Otevírá totiž přístup do sféry přesahu. Přesto z toho však nelze vyvodit, že by se hodnota nacházela vždy na straně zla. Někdy se pojí s dobrem a někdy zase se zlem. Důvodem je pomyslná osa intenzity vedoucí od organizovaného dobra k destruktivnímu zlu. „Samotný princip hodnoty si žádá, abychom zašli ,co nejdále to bude možné‘.“¹⁵⁰ Hodnota se pojí s principem dobra, až do dosažení krajního bodu, za který se uspořádaná společnost nemůže bez újmy vydat. Dále se hodnota pojí s principem zla, který je měřítkem toho ,jak nejdále' za hranici možného se mohou přechodně dostat někteří jedinci nebo společenské minority; „dále už nemůže nikdo proniknout.“¹⁵¹ Pokud určitá menšina překoná stádium revolty a „rozbíjení starých konceptů“, postupně převezme povinnosti společenského útvaru a stává se z ní autorita. Tak se postupně kodifikují nové hodnoty a vznikají nové konvence.

Hranice bezpečného lidského světa v kontrastu k nebezpečnému zvířecímu odráží i Bataillova hypotéza vystihující kontrast mezi vypodobením zvířat a člověka na stěnách jeskyně. Zatímco obrazy bizonů a býků jsou velmi realistické, obrazy člověka jsou symbolické a abstraktní. To svědčí o symbolickém oddělení světa posvátného, neboli

148Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 220

149Tamt., s. 220

150 Tamt.

151Tamt.

nebezpečného zvířecího, od světa profánního, tj. uspořádaného lidského. Proto byl zřejmě člověk zbaven prestižního nároku na realistické zobrazení. Toto symbolické rozdělení vyjadřují i postavy v maskách (Bataille zmiňuje i malby z jeskyně Altamira, kde je patrnější). Jde o vyjádření potlačení člověka jakožto pracujícího a organizovaného ve prospěch jeho neosobní, božské stránky spojené se zvířetem, které nepřemýšlí ani nepracuje, je svrchované. V *Erotismu* později poznamenává, že lidstvo doby Lascaux se muselo stydět samo za sebe, ne za původní animalitu jako my. Proto jsou v Lascaux zvířata na rozdíl od člověka zpodobena věrně podle skutečnosti a lidské postavy jsou jen schématické.¹⁵²

Z realistického zobrazení zvířat vyvozuje Bataille ještě jedno závažné tvrzení, které se týká protikladu konvence a inovace v umění. Protože se pravěcí umělci snažili zpodobit zvířata co nejpodobnější božské přírodě, nebyli vázáni tradicí ve způsobu zobrazování. Naopak jej mohli neustále vylepšovat. Mělo za úkol věrně zobrazovat zvířata, ale svobodné v tom, jak tento úkol provede. Norma toho, co znamená „věrně“, byla přijímána zvnějšku, ze skutečné předlohy. „To znamená, že umělecké dílo bylo samo o sobě svobodné, že nebylo závislé na postupu, který by určoval jeho formu zevnitř a který by jej redukoval na konvenci. Obdobně tak získaná konvenční myšlenková spojení, kliše, mohou zevnitř rozhodnout o uměleckém vyjádření v literatuře. Redukují jej na uzavřený průběh tak, že vyruší (to) nepředvídatelné a vznešené.“¹⁵³ Svoboda a schopnost osvobodit je pro Bataille základním atributem umění. To také implikuje odsouzení umění k věčnému hledání nového a neotřelého, k věčnému hledání cesty vpřed.

Bataille zdůrazňuje určitý vývoj a prvek inovace čitelný v jeskyni (to vyplývá i z jeho

152Nejvýraznější a zároveň nejtajemnější malbou, kterou Bataille rozebírá, je vypodobení ithyfalického muže bez ducha ležícího před bizonem zježeným hrůzou, z jehož břicha jsou vyhrézlé útroby. Opodál se nachází ještě obraz ptáka bez nohou na tyči, který by mohl být zvířecí maskou šamana. Scéna se nachází v nehlubší a nejobtížněji přístupné části jeskyně. V *Erotismu* se Bataille k této malbě Bataille vrací a spekuluje: „Nemohla by tajná, náboženská atmosféra jeskyní odpovídat náboženskému charakteru transgrese, která se jistě stala smyslem lovu? Hře transgrese by odpovídala hra zobrazování. [...] Jeskynní malby by měly za cíl zobrazit moment, kdy se objevovalo zvíře, za nutné, ale stejně tak odsouzení hodné podmínky vraždy, a kdy se zjevovala náboženská ambivalence života.“ (Bataille, G.: *Erotismus*, Hermann a synové, Praha 2001, s. 91-92)

153 Bataille, G.: *Lascaux ou la naissance de l'art*, Albert Skira, Genève, 1955, s. 129

popisu jednotlivých maleb). Připomíná, že lidé z období paleolitu nevymýšleli nové techniky opracování kamene, jen zdokonalovali ty tradiční. Ale v oblasti rituálu a umění je znát nestálost a kolísání. Tím se podle něj pravěké umění lišilo od umění dnešních primitivních národů (Polynésie apod.), které jen po staletí udržuje tradiční formy, ale neposouvá je dál. V závěru eseje Bataille vystihuje podstatu umění: „Nikdy nesmíme zapomenout na prvek inovace, chceme-li umístit Lascaux v perspektivě dějin. Lascaux nás vzdaluje od umění primitivních národů. Přibližuje nás k umění nejvytříbenějších a nejrozvinutějších civilizací. To, co je v Lascaux cítit, co se nás dotýká, je to, co se hýbe. Pocit tančícího ducha nás před těmito díly pozvedá. Bez jakékoli rutiny zde vyzařuje krása z horečnatých pohybů. Co je nám při pohledu na ně ukládáno, je svobodná komunikace lidské bytosti se světem, který ji obklopuje. Člověk se jí oddává a splývá se světem, jehož bohatost objevuje. Toto hnutí opojného tance mělo vždy sílu pozdvihnout umění nad podřazené úkoly, které přijímalo a které mu ukládalo náboženství nebo magie. Recipročně, soulad člověka s okolním světem volá po proměnách umění, které jsou proměnami ducha. V tomto smyslu existuje tajná příbuznost umění Lascaux s uměními nejprevratnějších epoch, nejhlouběji tvořivých epoch. Svobodné umění z Lascaux znovu ožívá v každém rodícím se umění, přísně opouštějící vyoranou brázdu.“¹⁵⁴

Když vyslovuje Bataille tuto definici, zároveň ji rozvádí na příkladu Eduarda Maneta. Činí tak ve stejnojmenném spise vydaném společně s *Lascaux ou la naissance de l'art* ve zmiňované edici Alberta Skiry v Ženevě roku 1955. Prezентuje zde Manetův život a dílo jako jeden z hlavních mezníků přechodu k moderní individualistické společnosti. Na konkrétních příkladech demonstruje Manetův rozchod s minulostí a zahájení nové epochy malířství.

Manet se podle Bataille podílel na proměně světa, který „byl od pradávna organizován v kostelích zasvěcených Bohu a v královských palácích.“¹⁵⁵ Umění bylo komunikací posvátného, které symbolizovala církev a náboženství. Zároveň vyjadřovalo řád celé

¹⁵⁴Tamt., s. 130

¹⁵⁵Bataille, G.: Manet, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 120

společnosti. „Až do té doby mělo za úkol vyjádřit nevyvratitelnou tíži majestátu, který spojoval lid: ale od té chvíle již podle společného cítění mas nezůstalo nic ze vznešenosti, které umělec měl sloužit. „Umělci, kterými byli – tak jako literáti – sochaři a malíři, nemohli nakonec vyjadřovat nic jiného, než čím sami byli. Čím tentokrát byli svrchovaně.“¹⁵⁶ S postupným rozkladem feudálního uspořádání a nástupem moderní demokratické společnosti ztratila aristokracie a duchovenstvo dřívější prestiž, kterou malíři i umělci ve svých dílech vyjadřovali. Nemělo již smysl malovat portréty šlechticů a šlechticů v drahých róbách – odznacích moci. Později, s ústupem autority církve a nástupem laické společnosti ztratily univerzální platnost i náboženské výjevy zprostředkovávané uměním. Mohli se nadále obracet k individu, ale nikoli k celé společnosti.

Umělcům nezbylo než vyjadřovat prázdné formy doznívající šlechtické prestiže, které zároveň přejímala a udržovala nastupující bohatá buržoazie. Zároveň však začali vyjadřovat více i sami sebe, své postoje, své zájmy. Od nástupu renesance umělci přestali být anonymními a postupně získávali na renomé právě kvůli svému stylu a osobnímu přínosu dílu. Pomalé osvobozování se od námětů souvisejících s autoritou náboženství a panovníka můžeme od renesance spatřovat v malbách krajiny, zátiších apod. Umělci se tak postupně vymaňovali ze služby autoritám. Bataille mluví o „touze po uznání sobě rovnými – nikoli jako řemeslník těmi, kterým slouží.“¹⁵⁷ O této nové důstojnosti, které umělci nabyli, svědčí i samotné pojmenování „umělec“. Zatímco dříve nebyl umělec více než řemeslník, dnes je samo o sobě velmi prestižní. S tím na druhou stranu souvisí i odvrácená stránka věci: vyjadřuje-li umělec sám sebe, vystavuje se riziku podlehnutí vlastní pýše, „Já“ nafouknutého prázdnotou a touhou bez obsahu. Teprve odpoutá-li se od této pýchy, může vyjádřit to, čím je svrchovaně, co přesahuje jeho individuum vězící v praktickém světě.

Tak jako v období Lascaux přisuzuje Bataille modernímu umění schopnost znovu nalézt

¹⁵⁶Tamt.

¹⁵⁷Tamt., s. 122

určitou svrchovanou realitu, nezávislou na „utilitární mašinérii“ a vytrhnout obrazy předmětů z jí podřízeného světa. Píše, že André Malraux byl první, kdo to vystihl: „moderní malířství v našich muzeích je jediná katedrála postavená v současnosti. Ale ve své podstatě je tato katedrála tajemstvím. Co je dnes svaté, nemůže být vysloveno, co je svaté, je od té chvíle němé.“¹⁵⁸ Z toho plyne nový požadavek adresovaný modernímu umění: oprostění se od starých expresivních forem a nalezení nového způsobu vyjádření podstaty.

To podle Bataille dokázali někteří umělci, mezi nimiž zaujímá Manet privilegované postavení. Manet „hledal ve tmě a v tápání východisko z úpadku starého umění.“¹⁵⁹ Začal umění zcela oprostovat od sdělení, která předtím po staletí neslo a která doznívala v podobě ztuhlých prázdných forem. Výmluvné pózy modelů symbolizující nějaký význam ho rozčilovaly. Požadoval „tiché“ či „němé“ malířství. Oddat se malbě pro ni samotnou, hře forem a barev. Oprostil se od opakování nepřírozených předstíraných forem udržovaných v umění prostřednictvím buržoazie. „Maloval sice ještě podle modelu, ale rozmístil své modely náhodně, neuspořádaně a v přirozeném postoji (bez póz). V tomto ohledu byl průkopníkem moderního umění.“¹⁶⁰

Bataille zmiňuje také Goyu, který byl Manetovým předchůdcem ve smyslu vyjádření ztráty smyslu tradičních autorit. Jeho obrazy nazývá „němým výkřikem“, stále však ještě vyprávějícím: „Goya zevnitř křičel bezmocnost církve utěšit lid a její absurditu, krutost a prohnílost celé její stavby. Goya byl požárem církve ve tmě, bolestným křečovitým protikladem akademismu, jehož pozitivním smyslem je smrt: rozklad – smrt – a nevyléčitelná prázdnota.“¹⁶¹ Manet stál u zrodu moderního umění: umění pro umění. Srovnává Manetův obraz Poprava Maxmiliána inspirovaný Goyovým obrazem 3. máje: „Tento obraz je negací výmluvnosti, je negací malby, která vyjadřuje nějakou emoci.“¹⁶² Zatímco Goyův obraz je výkřikem hrůzy a bezmoci, vyjádřením dramatu a zoufalství,

¹⁵⁸Tamt., s. 135

¹⁵⁹Tamt., s. 123

¹⁶⁰Tamt., s. 127

¹⁶¹Tamt., s. 131

¹⁶²Tamt., s. 132

Manetův výjev je k svému předmětu lhostejný. Skupina vojáků zde stojí téměř ledabyle, jeden z nich nezaťatě v pozadí čistí pušku. Jakoby šlo o střelnici na pouti. Tvář popravovaného Maxmiliána je též zcela netečná, bez známky jakékoliv emoce.

Za počátek nejvýraznější a nejostřejší fáze konfliktu mezi starým a nastupujícím moderním uměním označuje Bataille Salón roku 1856, na který byl přijat Manetův obraz Olympia. Zatímco dnes jej považujeme za mistrovské dílo, které zaujímá přední místo v učebnicích, „je to zároveň obraz, který dovedl rozzuřený smích publika ke svému vrcholu.“¹⁶³ Od té chvíle nastal v dějinách umění prudký převrat trvající od impresionismu přes fauvismus a kubismus až k surrealismu. Bataille mluví o „nové oblasti, kde hluboce vládne ticho a kde je umění svrchovanou hodnotou: umění obecně, to znamená individuální autonomní člověk odtržený od veškerého podnikání, od celého ustaveného systému (a od individualismu o sobě).“¹⁶⁴ Umělecké dílo zde zastává místo, které v minulosti – v té nejdávnější minulosti – náleželo svatému a vznešenému.“¹⁶⁵

Proměna společnosti spojená s průmyslovou revolucí, nástupem buržoazie a individualismu si vyžádala proměnu umění: redefinici jeho postavení i hodnot, ke kterým se vztahuje. Manet odjímá umění výmluvnost symbolických póz a vyprazdňuje je. Prázdnost je tu tím, co vyvolává hrůzu. Stejně tak odchylka od panující estetické normy provokuje svou ošklivostí. To se týká Manetových¹⁶⁶, stejně jako později Picassových či Dalího obrazů.¹⁶⁷ Bataille cituje Valéryho: „Olympia vyzařuje posvátnou hrůzu. Je skandálem, idolem,... Její hlava je prázdná: tenká černá sametová nit ji odděluje od podstaty jejího bytí...“ a dodává: „Bestiální vestálka oddaná úplné nahotě, nechává snít o

163Tamt., s. 138

164V *Littérature et le Mal* vysvětluje, že individualismus je také jen určitou podobou utilitarismu. Ač je na první pohled romatické individuum v opozici ke společenskému útisku jakožto bytost snící, plná vášní a bouřící se proti disciplíně, jeho existence postrádá trvalý charakter náboženské morálky či vznešeného kódu určité vrstvy. „Jediný konstantní element individua je dán v zájmu o určitou sumu rostoucích zdrojů, kterou kapitalistické podniky mohou plně uspokojit.“ (Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 207)

165Bataille, G.: Manet, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 141

166Když byla Olympia poprvé vystavena, kritiky psaly o „ošklivosti gorily.“

167Manet svými obrazy vyjadřuje lhostejnost ke ztuhlým formám okázalého bohatství jako vnějšího znaku moci. Maluje člověka tak, jak jej vidí. Nikoli podle toho, co o něm vypovídá jeho kabát. Stejně tak později moderní malíři ruší vnější formy předmětů, tedy to, co o nich víme. Předvádějí je jinak.

všem, co se skrývá a přežívá z primitivního barbarství a rituální animality ve zvyklostech a řemeslu prostitutek ve velkých městech. [...] Ona je s provokující přesností ‚ničím‘. Její nahota [...] je tichem, které z ní vychází jako ticho po ztroskotané lodi, prázdné lodi: je ‚posvátnou hrůzou‘ své přítomnosti.“¹⁶⁸ Bataille mluví o přítomnosti, jejíž jednoduchost je jednoduchostí absence, o realismu, který byl malířovou snahou redukovat to, co viděl, na němou jednoduchost, na „jednoduchost zející z toho, co viděl.“¹⁶⁹

Tak, jako jiné své postavy nezobrazil Manet Olympii jako bohyni, ale jako obyčejnou nahou holku. Tím porušil veškerá tradiční formální pravidla. Bataille v tom vidí samotný zločin nebo představení smrti. „Sama v sobě sklouzává k lhostejnosti krásy.“¹⁷⁰ Celé Manetovo dílo a ostatně téměř celé moderní malířství je podle Bataille vyjádřením lhostejnosti k předmětu. Bar ve Folies-Bergère, prázdný pohled Berthy Morisot na obraze s balkónem, Bál v Opeře zachycující „beztvarou masu“, „soulad bohatství a absenci smyslu“. Vážení a bohatí jsou zde zachyceni zcela lhostejně, bez poklon a poct – jako anonymní dav. Manet svými obrazy vyjadřuje lhostejnost ke ztuhlým formám okázalého bohatství jako vnějšího znaku moci. Maluje člověka tak, jak jej vidí, nikoli podle toho, co o něm vypovídá jeho kabát. Stejně tak později moderní malíři ruší vnější formy předmětů, tedy to, co o nich víme. Rozbíjejí je a předvádějí předměty jinak. Potlačení smyslu předmětu lhostejností k němu není podle Bataille jeho zanedbáním, ale jeho obětí – stejně jeho jakákoli jiná destrukce formy v umění. Stejně tak i krvavá oběť zabíjí, aniž by zanedbala či zneuctila to, co je obětováno.

Přesto, že Manetovo dílo je v Bataillových očích možná nejdramatičtější zlomem v nástupu moderního umění, reflexi posunu k moderní společnosti nalezneme i v esejích o jiných umělcích z výboru *Literature et le Mal*. O románu E. Bronteové píše, že takové učení není adresováno jako křesťanství – nebo antické náboženství – uspořádanému společenství, jehož by se mohlo stát základem. „Obrací se k individu, izolovanému a

168Bataille, G.: Manet, in Oeuvres complètes IX, Galimard, Paris 1979, s. 141-2

169Tamt., s. 142

170Bataille, G.: Manet, in Oeuvres complètes IX, Galimard, Paris 1979, s.147

ztracenému, kterému nedává nic než v bezprostředním okamžiku.“¹⁷¹ Když se Evropa změnila v „sít' železnic“, určila si za cíl neustálý růst produktivních sil a akumulaci kapitálu. Odpor romantického hnutí podle Bataille „dal okamžitě formu tomu, co popírá, co ruší redukci člověka na utilitární hodnoty. Tradiční literatura vyjadřovala prostě jen hodnoty non-utilitární (rytířské, náboženské, erotické) přijímané společností nebo vládnoucí třídou: romantická literatura vyjadřovala hodnoty popírající moderní stát a buržoazní aktivitu.“¹⁷² Je to stejná linie, jako výše zmiňované Manetovo vyprázdnění smyslu (obětování předmětu) na obraze *Bál v Opeře*. Stejně tak je pro Bataille negace dobra u Buadelaira svým způsobem „fundamentální negací primátu zítřka“ a Baudelaiova fascinace je „ruinou vůle“.¹⁷³

V *Erotismu* vydaném v roce 1957¹⁷⁴ Bataille již otevřeně označuje literaturu, respektive umění, za dědice náboženství. Nikoliv však ve smyslu jeho obsahu, ale jeho mysticismu zprostředkovávajícímu zkušenost přesahu. Té se nám dostává v modu „jako-by“ prostřednictvím poezie nebo literatury popisující podmínky, za kterých lze do této sféry pronikat (například popis oběti, či tragické události). „Oběť je románem, krvavě ilustrovanou povídkou. Nebo je spíše divadelním představením v rudimentárním stavu, dramatem redukováným na závěrečnou epizodu, v níž zvířecí či lidská oběť hraje sama, ale hraje až do smrti.“¹⁷⁵ Zmiňuje také oblibu detektivek v současnosti. „Tyto knihy jsou všeobecně postaveny na neštěstí hrdiny a na hrozbách, které ho tíží. Bez obtíží a úzkosti by na jeho životě nebylo nic přitažlivého, napínavého a nutícího nás vžívat se do jeho dobrodružství.“ Přitom čtenář je v naprostém bezpečí před nebezpečím a může prožívat to, na co ve vlastním životě nemáme podle Bataille energii. „Jde o to zakusit bez přílišné úzkosti pocit ztráty nebo ohrožení, jaké nám nabízí dobrodružství někoho jiného.“¹⁷⁶

171Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 182

172Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 206

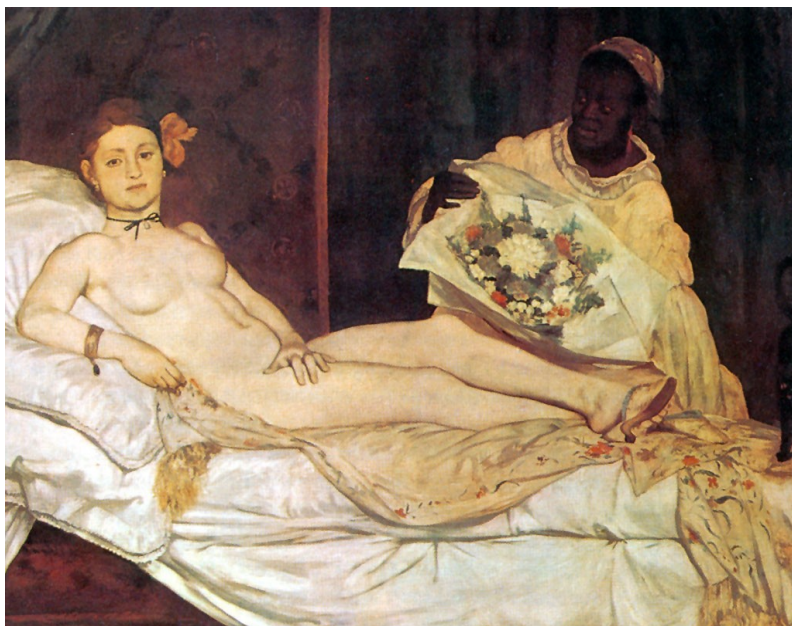
173Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979, s. 207-8

174Stejně jako v *Littérature et le Mal*

175Bataille, G.: *Erotismus*, Hermann a synové, Praha 2001, s. 107

176 E 107

j



E. Manet: Poprava Maxmiliána

E. Manet: Olympia

6. Závěr

Cílem této práce bylo představit koncepci umění Georgese Bataille, pokusit se z jeho estetických názorů přítomných v oddělených článcích, esejích, pojednáních i románech extrahovat to podstatné a načrtnout konzistentní teorii reflektující Bataillův pohled na umění.

Viděli jsme, že skrze svou fascinaci krutostí a zlem obrací svůj pohled k hmotě a její krajní formě ležící na hranici beztvarosti – špíně. Činí tak přesný opak idealistického přístupu, který Bataille vytýká některým představitelům tehdejšího proudu surrealismu, a to zejména André Bretonovi. V provokativních a pobuřujících článcích uveřejněných v revue *Documents* popisuje přitažlivost nízkých forem díky jejich blízkosti samotné hranici beztvarosti, za kterou leží rozumem nepoznatelné. Oblast beztvarého je zároveň místem, kde mohou vznikat nové formy, nové rozumové koncepty. „Vykloubení forem“ prováděné moderním uměním má osvobozující funkci, protože nás zbavuje ztuhlých konceptů a norem.

V pozdějším období Bataille dále rozvíjí úvahy o lidské touze poznání „přesahu“ – tj. toho, co se nachází za hranicemi našeho rozumového poznání i smyslového vnímání a jenž je Bataillem definováno jako neznámé, totalitu, bezprostřední kontinuitu, absolutní nic či chaos. Sféra přesahu se nachází nejen za hranicemi rozumového pojmu, ale také za hranicemi lidského života, tj. narození a smrti. Touha člověka nahlédnout za hranici smrti je zároveň jeho vnitřní potřebou navázat spojení se ztracenou bezprostředností, ze které se jako individuální bytost oddělil, když přestal být zvířetem. Jako temná stránka v člověku určitá nebezpečná zvířecnost přetrvává dodnes. Hranice smrti je proto v naší společnosti obestřená zákazy a tabu, které chrání práci organizovanou společnost od ničivých sil chaosu projevujících se řáděním smrti či sexuálními vášněmi, krutostí a

zlem. Ošklivost je tím, co tuto sféru ohlašuje a přitahuje pozornost. Ošklivost se někdy skrývá pod závojem krásy.

Zvíře, jež uctívaly pravěké i starověké národy jako božské, nemá rozum a nezná zákony. Chová se instinktivně. Není si vědomo ani minulosti, ani budoucnosti. Žije v přítomném okamžiku, jehož ztracenou intimitu nám odpradávná zprostředkovává náboženství při rituálním překročení zákazu (v usmrcení oběti) nebo umění pomocí fikce (v modu „jako-by“). Obojí nás vytrhují z praktického řádu věcí, starosti o budoucí zisk. Jsou transgresí zákazu a zároveň jeho stvrzením. Okouzlení, ohromení a vytržení od utilitárnosti a obnovení kontaktu s odvrácenou „zvířecí“ stránkou člověka je hlavní funkcí umění. Umění nám umožňuje pocítit okamžik smrti, ale přitom nás zanechává naživu. Při oběti umírá někdo jiný, stejně tak jako v románu či na plátně. Bataille výstižně píše: „Je sladké žít v touze. Ale raději smrt touhy, než naši smrt!“¹⁷⁷

To, co nám umění svým sdělením zprostředkovává, se nachází ve sféře neznámého. Přesto forma tohoto sdělení, umělecké dílo, jednou nohou zůstává v našem světě. Jako by bylo mostem mezi známým a neznámým, bránou v hradbě krajnosti. Umění využívá formálního popisu podmínek, za kterých obvykle pocítujeme velkou ztrátu, nebo obětování formy její destrukcí (poezie) jako prostředku k vystoupení ze sebe a přiblížení se k mezi krajnosti. Takové momenty vždy doprovází úzkost a strach ústící až ve svrchovaný smích, bezbřehou radost, extázi. Proto umění zobrazuje dramatické situace překypující hrůzou či jinou silnou emocí, kterou člověk nemůže již déle snést. Bataille navíc zdůrazňuje, jak blízko k sobě mají krajní emoce – radost a utrpení, rozkoš a bolest, slzy smutku i smíchu. V jeho rozvržení se světlo i tma vzájemně doplňují, dobro je podmínkou zla a zlo je součástí podstaty člověka. Jako „pavouk schovaný v temném koutě, který je i přes zakrývací pavučinu ztělesněným děsem, nocí, která přesto září jako slunce...“¹⁷⁸

¹⁷⁷Bataille, G.: *Erotismus*, Hermann a synové, Praha 2001, 173
¹⁷⁸VZ s. 162

Intenzita emoce je mírou transgrese a přiblížení se k hranici krajnosti. Je zároveň považována za míru hodnoty v umění. Hodnota se pojí jak s dobrem (ve smyslu ještě bezpečné zóny před dosažením krajnosti), tak se zlem, jehož panství se nachází za mezí krajnosti. Umění nepodléhá žádnému pravidlu, ani svazující moraliť. Je jejím přesahem, je říší svobody. Bataille si vypůjčuje slova Markýze de Sada: „Na světě je dobro a zlo. Nesud'. Raduj se!“¹⁷⁹ Intenzita se zvyšuje s tím, jak daleko člověk proniká, přičemž jejím vrcholem je extáze, ztráta sebe sama, splynutí oddělené bytosti s totalitou vesmíru, nebo také smrt. Cesta transgrese je proto nebezpečná a není určena pro většinovou společnost. Je vyhrazena některým jedincům a minoritám. Ty pak jejím vlivem boří ustálené koncepty a rozbíjí formální pravidla. To je typické pro všechny velké epochy zlomu v historii lidstva i dějin umění. Pro Bataille tak činil například Manet a po něm téměř veškeré moderní malířství napříč různými směry, od impresionismu přes kubismus, dadaismus až po surrealismus. Postupně se pak nové formy mohou stát konvencí.

Umění má tedy primární funkci pozvedat nad praktický řád a zprostředkovávat bezprostřední. Vedle toho má však i sekundární funkci vyjadřovací. Vedle „touhy po záračném“ společné pro všechna umělecká díla, vyjadřuje každé umělecké dílo, nezávislé na ostatních, nějaký konkrétní význam – sdělení. Může to být symbolika šťastného lovu, příběh válečné výpravy či autorita krále nebo papeže. Bataille se domnívá, že po nástupu moderní společnosti a úpadku tradičních feudálních hodnot již nezbylo umění co vyjadřovat, než pouze individuum umělce, respektive jeho svrchovanost, která se jako jediná mohla nadále stát měřítkem hodnoty. Zásadní krok v tomto posunu učinil Eduard Manet, když vyprázdnil obsah zobrazených scén, zrušil výmluvné pózy a předvedl tradiční symboly vznešenosti s naprostou lhostejností. Bataille se ztotožňuje s citovaným výrokem A. Malrauxeho pasujícím moderní malířství na „jedinou katedrálu postavenou v současnosti“. Dodává však, že co je dnes svaté, nemůže být vysloveno nahlas. Odtud možná také plyne jeho důraz na oko, které může vidět vše, ale může z toho, tak jako z přílišného světla při pohledu do slunce, i oslepnout.

179LM 246

Bataillova koncepce umění je estetickou do slova a do písmene. Je vykázána do oblasti čistě smyslového, mimo rozum a mimo zainteresovaný zájem. Ač Bataille sám vědomě k žádnému estetikovi neodkazuje (snad s výjimkou Hegela a Nietzscheho) a svou teorii staví naprosto mimo předchozí teoretickou tradici, určité motivy se přece jen dají zasadit do širšího kontextu dějin estetiky. Samozřejmě je nutné zmínit aristotelovské pojetí tragédie jako očistění od vášní pomocí strachu a bázně. Vybavíme-li si Oidipa či Elektru, můžeme říci, že přesně zapadá do Bataillovy koncepce. Sám na mnoha místech princip tragédie zmiňuje. Jeho názory jdou také v linii Baumgartenova „temného“ či „zmateného poznání“, kterého se nám dostává prostřednictvím počitků citů a nejasných poetických představ. Rozum se u Bataille stejně jako u Baumgartena pojí s jasným logickým pojmem, zatímco city a smysly odpovídají podnětům tajemné přírody, kde vládou síly unikající logickému vysvětlení. Podobně bychom mohli zmínit i Nietzscheho dionýský princip vycházející z temné, živočišné stránky člověka a ústící v bouřlivé slavnosti, kde společenský řád bývá převrácen.

S romantickou teorií génia má Bataille společný rys existence určité sféry přesahu našeho světa, do které je prakticky založené a logicky smýšlející vědě přístup odepřen. Umění je však možnou cestou přesahu a jedinec revoltující proti společnosti a vydávající se na nebezpečnou stezku transgrese může, stejně jako génius, proniknout až za jeho hranici. V souvislosti s přesahem je také nutné zmínit Kantovu teorii vznešena a ostatně i jeho „pozornosti bez zájmu“. Tu bychom mohli vidět jako paralelu Bataillovy „touhy“, která je charakteristická pro estetický zážitek. Kantova vznešenost definovaná jako pocit „velkého nad veškeré srovnání“ jde však zcela jiným směrem, než Bataillův přesah. Kant v pocitu vznešena viděl intenci uchopit nekonečno v rozumových pojmech. Protože přesahu ve smyslovosti žádná forma neodpovídá, transcendence je pro něj bránou k nekonečnu světa rozumových idejí. U Bataille transcendence není přesahem smyslového, nýbrž právě naopak přesahem rozumového, za jehož hranicí nikdo neví, co je.

7. Seznam použité literatury

Primární zdroje:

- Bataille, G.: *Lascaux ou la naissance de l'art*, Albert Skira, Genève, 1955
- Bataille, G.: *Manet*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979
- Bataille, G.: *Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes IX*, Galimard, Paris 1979
- Bataille, G.: *Documents*, Mercur de France, Gallimard, Paris 1968
- Bataille, G.: *Vnitřní zkušenost. Metoda meditace*, přeložil Josef Hrdlička, Dauphin, Praha 2003
- Bataille, G.: *Erotismus*, přeložila M. Kohoutová a M. Pacvoň, Hermann a synové, Praha 2001
- Bataille, G.: *Prokletá část. Teorie náboženství*, přel. Anna Irmanovová, Ladislav Šerý, Herrmann a synové, Praha 1998
- Bataille, G.: *Svrchovanost*, přeložil Ladislav Šerý, Hermann a synové, Praha, 2000
- Bataille, G.: *La pratique de la joie devant la mort*, Mercure de France, Dijon 1967
- Bataille, G.: *Příběh oka. Matka*, přeložil L. Šerý, Reflex, Praha 1992
- Bataille, G.: *Madam Edwarda. Zemřelý.*, přeložil Miroslav Drozd, Dauphin, Praha 1998
- Bataille, G.: *L'archangelique*, Mercure de France, 1967
- Bataille, G.: *Oeuvres complètes I*, Galimard, Paris 1970
- Bataille, G.: *Oeuvres complètes II*, Galimard, Paris 1970
- Bataille, G.: *Oeuvres complètes III*, Galimard, Paris 1979
- Bataille, G.: *Oeuvres complètes XI*, Galimard, Paris 1988

Sekundární zdroje:

Surya, M.: Georges Bataille. An Intellectual Biography. Angl. překlad Fijalkowski, Richardson, Vydalo nakl. Verso, London 2002 (Originál pod názvem Georges Bataille, la mort à l'oeuvre, Gallimard, 1992)

Louvrier, P.: Georges Bataille. La fascination du mal, Rocher, Monaco 2008

Didi-Huberman, G.: La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, Macula, Paris 2003

Teixeira, V.: Georges Bataille, La part de l'art. La peinture du non-savoir, L'Harmattan, Paris 1997

Hollier, D.: La prise de la Concorde, Galimard, Paris 1974

Články:

Poulet, R.: Les réponses érotiques de l'art préhistorique : un éclairage bataillien , La revue des ressources, 2006/09

Rey, J.M.: Bataille, la mort et le sacrifice, in Revue des Sciences Humaines 1987-2 (206)

Baudry, J.-L.: Bataille ou le Temps récusé, in Revue des Sciences Humaines 1987-2 (206)

Steinmetz, J.-L.: Bataille le mithriaque, in Revue des Sciences Humaines 1987-2 (206)

Ostatní:

Breton, A.: Manifesty surrealismu, Herrman a synové, Praha 2005

Aurelius Augustinus: Vyznání, Kalich, Praha 1999

8. Seznam vyobrazení

str. 14 K. Blossfeldt: Campanula Vidalii s otrhanými okvětními lístky (fotografie použita jako ilustrace v revue Documents)

str. 28 A. Masson: Acéphale

str. 50 Malby z jeskyně Lascaux

str. 65 E. Manet: Poprava Maxmiliána

str. 65 E. Manet: Olympia